мастацтва

МАЙ **2014** WWW.KIMPRESS.BY/MASTACTVA E-MAIL: ART_MAG@TUT.BY

#05

змест

АРТЭФАКТЫ

Любоў Гаўрылюк
Тэрыторыя, што пазбаўляе нас камфорту
«Логасы» Канстанціна Селіханава
3

Пётра Васілеўскі
Дарогамі вайны і жыцця
«Шлях» Арлена Кашкурэвіча
4

Алена Іванюшанка
Казка для самых маленькіх
«Снежная кветка» Сяргея Казлова ў Магілёўскім абласным тэатры лялек
8

Алена Мальчэўская
Жах адвечнага вяртання
«einLeben / завядзёнка» тэатральнай групы NiMú
9

Ларыса Міхневіч
Гораду і свету
«Ад мяне...» Уладзіміра Жбанава
10

Любоў Гаўрылюк
Вектар руху
Другі Мінскі фестываль фатаграфіі
12

Павел Вайніцкі
Магчыма, Яёі ці Луіз?..
Выстава «Штучнае асвятленне. Клара і Роза»
14

Ігар Аўдзееў
Першы крок да ідэалу
Праект «Беларуская мультпанарама. 40 гадоў на экране»
16

Іван Арцімовіч. The Kind of Magic. Шамот, палівы, шкло. 2014.

ДЗЕЙНЫЯ АСОБЫ

Таццяна Мушынская
Алег Хадоска. Прыхільнік класікі і постмадэрну
18

ДЫСКУРС

Надзея Усава
Канцэпт эпохі ў музейных залах
Нашы дзесяць стагоддзяў
22

Людміла Грамыка
Лепш і горш
«M.art.кантакт — 2014»
28

Новае прачытанне оперы «Рыгалета»

Наталля Ганул
«Яшчэ Вердзі! Ізноў Вердзі! Усё Вердзі! Усюды Вердзі!»
32

Таццяна Тэадаровіч
Неэме Кунінгас: «Опера — мастацтва інтэрпрэтацый...»
33

Святлана Берасцень
Поліфанія памяці
Вялікая Айчынная ў творах беларускіх кампазітараў
36

Людміла Саянкова
Драма, прыпавесць, споведзь...
Інтэрпрэтацыі тэмы вайны ў нацыянальным кіно
40

КУЛЬТУРНЫ ПЛАСТ

Міхась Цыбульскі
Віцебскі кентаўр
Сяргей Кухто — адзінокі сярод людзей
44

ПАКАЛЕННЕ NEXT

Наталля Гарачая
Алена Гайдук
48

На першай старонцы вокладкі:
Павел Вайніцкі. Дарога ў будучыню. Нержавеючая сталь. 2014.
Музейна-мемарыяльны комплекс «Перамога».

«МАСТАЦТВА» № 5 (374). МАЙ, 2014.

ЗАСНАВАЛЬНІК ЧАСОПІСА — МІНІСТЭРСТВА КУЛЬТУРЫ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ. ВЫДАЕЦЦА СА СТУДЗЕНЯ 1983 ГОДА. РЭГІСТРАЦЫЙНАЕ ПАСВЕДЧАННЕ № 638 ВЫДАДЗЕНА МІНІСТЭРСТВАМ ІНФАРМАЦЫІ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ.

ВЫДАВЕЦ — РЭДАКЦЫЙНА-ВЫДАВЕЦКАЯ ЎСТАНОВА «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА». АДРАС ВЫДАВЕЦТВА І РЭДАКЦЫІ: 220013, МІНСК, ПРАСПЕКТ НЕЗАЛЕЖНАСЦІ, 77. ТЭЛЕФОН 292-99-12, ТЭЛЕФОН/ФАКС 334-57-35 (БУХГАЛТЭРЫЯ).

Падпісана ў друк 21.05.2014. Фармат 60x90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «Minion Pro». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,26.
Тыраж 1614. Заказ 1360.
Дзяржаўнае прадпрыемства «Выдавецтва "Беларускі Дом друку"». 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 79. ЛП № 02330/106 ад 03.04.2004.

ПАДЗЕЯ

Авангард, андэграўнд, сучаснасць...

Што ў нашым мастацтве цікавае свету? Якія яго праявы самыя адметныя?

Маляваныя дываны Алены Кіш цалкам заслужана ўвайшлі ў сусветную энцыклапедыю інсітнага мастацтва.

Сучасныя беларускія творцы плённа ўдзельнічаюць у міжнародных праектах — сімпозіумах і выставах. Атрымліваюць узнагароды і прызнанне ў розных краінах. Аднак наша «чыстае золата» — Віцебск 1920-х, часу гістарычнага авангарду.

Цэнтр сучасных мастацтваў пад кіраўніцтвам новага дырэктара Наталлі Шаранговіч звярнуўся падчас Чэмпіянату свету па хакеі да гэтай спадчыны, паспрабаваў пракласці «масткі» паміж гісторыяй і сучаснасцю. У выніку ўзніклі тры падзеі, тры тэматычна звязаныя праекты.

«Avant-gARTe. Ад квадрата да аб'екта» ў выставачным павільёне на праспекце Пераможцаў прадстаўляе работы, выкананыя на працягу апошняга дзесяцігоддзя. Гэта працы з калекцыі Музея сучаснага выяўленчага мастацтва, экспанаты праектаў, якія адбыліся сёлета і вылучыліся нетрывіяльнасцю, асобныя новыя творы мастакоў. Усё шырокім жэстам і вольнай канцэпцыяй рассыпана ў вялікай, багата аздобленай зале, дэманструючы такое ж багацце творчых праяў нашага сучаснага арта.

«Сто гадоў беларускага авангарда» ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва — рэтраспектыва, што ўключае ў сябе паказ твораў авангарда, андэграўнда, нонкамфармізму з 1910 па 1990-я гады.

«Мастак і горад. BelART.by» — апошні праект — месціцца на плошчы Якуба Коласа. Гэтая прэзентацыя рэпрадукцый сучасных беларускіх твораў з калекцыі таго ж музея нібы сцвярджае — наша мастацтва вартае быць убачаным самай шырокай аўдыторыяй.

Склалася пераемнасць? Атрымалася працягнуць гістарычны ланцужок ад авангарда да сучаснасці? Удалося звязаць у адно разарваныя падзеі нашай мастацкай спадчыны? І гледачам, і спецыялістам выставы прапанавалі багаты візуальны матэрыял для разваг і аналізу.

Алеся Белявец.

Зоя Луцэвіч, Юлія Зеляная.
Праект «IstOK». Аўтарская тэхніка. 2014.

«Avant-gARTe.
Ад квадрата да аб'екта».
Фрагмент экспазіцыі

На першым плане:
Сяргей Кажамякін. З серыі «Ментальныя дрэвы».
Фотаінсталяцыя. 2012.

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

Тэрыторыя, што пазбаўляе нас камфорту

«Логасы»
Праект Канстанціна Селіханава
Галерэя «Ў»

ЛЮБОЎ ГАЎРЫЛЮК

Фрагменты экспазіцыі.

Рэдкі выпадак, калі не магу пагадзіцца з заяўленай канцэпцыяй: у асэнсаванні абраных логасаў аўтар пайшоў значна далей, чым гэта меркавалася спачатку. Разарваў адны ўзаемасувязі, злучыў іншыя, сабраў некалькі фармальных пластоў, прычым зрабіў гэта лагічна і зразумела.

У публічную прастору вынесены артэфакты — логасы, фрагменты пэўнага рассыпанага тэкставага акружэння мастака. Іх цікава было б прааналізаваць з пазіцый псіхолага, проста як выбар рэальнага чалавека. Выдумка, унушэнне, абавязак, сіла пераканання, табу, трапятанне, вестка, стрымваючы фактар, вечнасць, фотасінтэз, рытуал, інерцыя, я, ціха, сон, вера, доказ, пакора, мігаценне, бясконцасць, святло, імітацыя, пачатак, не я, усё, маўчанне, інтуіцыя, апазнанне цела святога Марка — усё гэта спачатку працоўвае як інфармацыя, а затым пачынаецца працэс унутранай працы. А гледачам логасы служаць адкрытай пляцоўкай для гіпатэтычнай рэакцыі.

Вывядзенне дакумента з прыватнай прасторы ў публічную мы бачылі не раз. Але з якой мэтай гэта робіць Канстанцін Селіханаў? Відавочны пераход ад пластычнага мастацтва, ад аб'ёмаў і складанай тэхналогіі да чыстага аркуша і вербальнай формы выказвання. Узнікае жаданне пратэставаць логасы — ці здольныя яны выклікаць водгук у гледача? Магчыма, яны могуць быць ключом да іншых праектаў мастака: на шчасце, Канстанцін Селіханаў актыўна шукае сябе ў самых розных формах і жанрах. Ёсць у гэтым і праява амбіцый: прэтэнзія на тое, што нават асабістыя рэчы могуць быць прадметам мастацтва; адпаведна ўзнікае адчуванне свабоды і адказнасці за сваю працу.

Логасы змешчаны ў асобную частку экспазіцыі, закрытую глухой фіранкай, своеасаблівы «чырвоны кут», — гэта падкрэслівае асабісты вопыт рэфлексіі, усведамлення «важных слоў», як Селіханаў неаднаразова называў логасы. Тут прастора згушчаецца, ператвараецца ў канцэнтрат намаганняў. Кожнае паняцце праходзіць свой шлях ад артыкуляцыі да персанальнага, а пасля — публічнага асэнсавання.

У першай жа залі да працэсу ўсведамлення-асэнсавання гледача рыхтуюць словы, якія сталі агульным месцам. Гэта «сентэнцыі» накшталт «бяры ад жыцця ўсё» або «адкрый сёння новае». У той час, як гучыць гэтае слоўнае шалупінне — абрыўкі афарызмаў, парад, рэкламных слоганаў, — хвіліна за хвілінай сыходзіць чалавечае жыццё. Патыліца Анатоля Саланіцына ў кадры са «Сталкера» Таркоўскага (адзін з элементаў адсылае нас да праекту «Кропка адліку») ледзь змяшчаецца ад здымка да здымка — прамое «маўленне» аб выдаленні з жыцця, аб пераўжыванні штохвіліннага выдалення. Што гэта: смерць або гатоўнасць да смерці, да поўнай невядомасці, якую рыхтуе чалавеку наступны момант яго быцця, — найбольш трывожная і шчымлівая лінія экспазіцыі. Павісаючы ў паветры, яна сведчыць пра інтуітыўны рух аўтара да дэканструкцыі, хоць гэтая канцэпцыя не закладвалася ў праект. Тым не менш разарваныя думкі, вылучэнне ключавых логасаў з агульнага вербальнага патоку, сучляненне іх з іншымі кантэкстамі — прыклад менавіта такога падыходу. Дэканструкцыя ў адносінах да гіпертэксту, дэканструкцыя ў адносінах да кіно, праца з фрагментамі ў прасторы. А матэрыялы тут — папера са школьнага сшытка і пахавальныя медальёны! Тэма развітання і адыходу, вытрыманая ў такіх фарматах, не можа пакінуць нас абыякавымі!

Каб неяк справіцца з адчуваннямі, у цэнтры залы аўтар размясціў пунсовыя падушкі з цытатамі з Гегеля, Ніцшэ, Дарвіна і Маркса. Думкі вядучых філосафаў двух стагоддзяў у выглядзе дэкору месца для адпачынку — паводле майго разумення разумення — не message, а самаіронія. Экспазіцыя адразу перастае быць залішне сур'ёзнай, хоць акадэмічнай яе не назавеш і так, нават без падушак.

А прымірэння ўсё няма, тым больш нічога падобнага не ўзнікае ў самым нечаканым аб'екце «чырвонага кута»: слова «тлен», яго няпэўнае мігаценне ў люстэрку вады і на паверхні каменя адводзіць гледача-чытача ў экзістэнцыяльныя далячыні. Але адначасова гэтая невялікая інсталяцыя з'яўляецца кульмінацыяй праекта: усё бяссільна перад смерцю, усе сэнсы знікаюць на шляху за грань жывога чалавечага існавання. І надыходзіць іншае вымярэнне логасаў, рэальнасць, у якой мы не валадары. ■

Дарогамі вайны і жыцця

«Шлях»
Выстава памяці Арлена Кашкурэвіча
Нацыянальны мастацкі музей

ПЁТРА ВАСІЛЕЎСКІ

Жыццё Арлена Кашкурэвіча ў мастацтве сапраўды было шляхам: творца не засяроджваўся на распрацоўцы адметнасцей стылю, не эксплуатаваў адну і тую ж тэму, а шукаў новыя далягляды, заўжды быў рызыкантам. Нездарма яго любімы літаратурны герой — гётаўскі Фаўст, такі ж нястомны шукальнік ісціны. Да гэтага вобраза мастак звяртаўся не аднойчы. А тыя, хто Кашкурэвіча блізка ведаў, казалі, што з часам Арлен Міхайлавіч стаў вонкава падобным да свайго героя.

Кашкурэвіч выразна вылучаецца з шырокага кола беларускіх графікаў. Падчас працы над ілюстрацыямі ён не чапляўся за тэкст, не зацыкліваўся на этнаграфічных дэталях, не адлюстроўваў аповед літаральна (як да яго рабілі іншыя адмыслоўцы кніжнай графікі), а імкнуўся выявіць закладзеную ў тэксце думку. Дамагаўся патрэбнага эфекту мінімальнымі сродкамі. Мастак бачыў кнігу як суцэльную прасторавую структуру: белае поле, не занятае тэкстам, было такім жа важным чыннікам аздобы, як і сама выява. Для свайго часу такі сістэмны падыход да канструявання кнігі быў наватарскім. Кашкурэвіч жа па магчымасці трымаўся сваіх прынцыпаў усё жыццё.

Я памятаю ўсе ягоныя творы, класічныя і менш вядомыя. Усе, якія калі-небудзь траплялі мне на вока. Паглядзеўшы выставу ў Нацыянальным мастацкім, аднавіўшы ўражанні ад станковых аркушаў мастака і аздобленых ім кніг, я захацеў падзяліцца сваімі развагамі з іншымі. Але, узяўшыся за пяро, зразумеў, наколькі няпроста сказаць пра яго нешта новае: творчасць Арлена Кашкурэвіча даўно мае статус нацыянальнага брэнда і ўвайшла ў залаты фонд, адпаведна — знаходзіцца ў цэнтры ўвагі крытыкаў і мастацтвазнаўцаў.

Арлен Кашкурэвіч змог пераадолець апавядальнасць у сферы, дзе яна звыкла панавала, — у аздобе кніг. Праз яго творчасць адбылося і пэўнае пераасэнсаванне канонаў выяўлення ваеннай тэмы, сацыяльна значнай у беларускай літаратуры другой паловы мінулага стагоддзя. Пры спалучэнні талентаў Васіля Быкава і Арлена Кашкурэвіча атрымліваўся іншы ракурс, новае бачанне эпахальных падзей, якія складаліся і з лёсаў звычайных людзей, уцягнутых у вір гісторыі. Майстар слова і майстар візуальных вобразаў вывелі ваенную тэму за ідэалагічныя рамкі.

Гэта ніяк не прыніжае мэтраў выяўленчага мастацтва папярэдняга перыяду, для якіх пафас і патэтыка былі цалкам натуральнымі і нават абавязковымі чыннікамі творчасці. Згадаем шэдэўр Валянціна Волкава «Мінск. 3 ліпеня 1944 года», Уладзіміра Сухаверхава «За родную Беларусь!». Ды і ранні Міхаіл Савіцкі паспяхова шчыраваў на ніве сацыялістычнага рэалізму. Намаганнямі гэтых і іншых творцаў ваенная тэма ў беларускім мастацтве набыла нацыянальныя кананічныя рысы. Аднак з'яўленне графічнай серыі Арлена Кашкурэвіча «Партызаны» азначыла паварот ад пафасу да псіхалагізму. Гэта партызанская эпапея, выяўленая праз побытавыя сюжэты. Мастак свядома пазбягаў батальных сцэн, бо за іх вонкавай дынамікай не бачна, што робіцца ў душы чалавека. Адзін з самых пераканаўчых вобразаў народнага Супраціву ў Вялікай Айчыннай вайне ўвасоблены ў працы «Партызанскія маці» са згаданай нізкі. Старыя жанчыны набіваюць патронамі кулямётныя стужкі, благаслаўляючы сваіх сыноў на барацьбу. Сэнсавае і вобразнае падабенства прозы Васіля Быкава і графікі Арлена Кашкурэвіча тут відавочнае. Пазней Кашкурэвіч працаваў над кнігамі Быкава, а потым перарабляў ілюстрацыі ў станковыя аркушы.

Сярод тых выданняў, да якіх Арлен Міхайлавіч спрычыніўся як мастак, адно з самых складаных для ілюстравання — «Карнікі» Алеся Адамовіча. Шырокай грамадскасці твор больш вядомы як сцэнарная аснова культавага фільма «Ідзі і глядзі». Сюжэт трагічны, аповед жорсткі, высновы не аптымістычныя... Праілюстраваць гэта літаральна, не абражаючы вока чытача-гледача, не магчыма. Мастак ідзе іншым шляхам: стварае сімвалічныя вобразы. Не стольк і ілюструе, як разважае над зместам. А развагі тыя — пра прыроду гвалту і супрацiву, пра спрадвечны канфлікт да-

Добры самарыцянін.
Спакушэнне ў пустыні.
Ілюстрацыі да Новага Запавету.
Туш, пяро, аловак. 1990.

Смага.
На шчасце, на гора.
З серыі «Партызаны».
Афорт, сухая ігла. 1969.
←

Ілюстрацыя да кнігі Алеся Адамовіча «Карнікі. Хатынская аповесць».
Туш, пяро, аловак. 1987.

бра і зла, стасункі асобы і соцыума. Аналагам такога падыходу можна назваць выяўленчую мову іканапісцаў, якая дазваляе распавядаць пра жахі і пакуты, пазбягаючы натуралізму і фізіялагізму. Зразумела, гаворка ідзе не пра падабенства стылістыкі.

Ілюстратар не заўжды мае магчымасць выбіраць кнігу паводле свайго густу. Аднак аўтарытэт часта дазваляў Арлену Кашкурэвічу мець для творчай працы лепшае з таго, што значылася ў выдавецкіх планах. Ён ілюстраваў Янку Купалу, Уладзіміра Караткевіча, Міколу Гусоўскага, Іагана Вольфганга Гётэ, Віктора Гюго, Чынгіза Айтматава, Новы запавет, «Найвышэйшую песню Саламонаву»... Ён аддаваў перавагу творам, упадабаным многімі пакаленнямі чытачоў, творам, якія займаюць пачэснае месца ў бібліятэцы сусветнай літаратуры, з глыбокім сэнсам, па-майстэрску выбудаваным сюжэтам. Але былі выпадкі, калі, паклаўшы вока на кнігу, якая адпавядала ўсім згаданым крытэрыям і магла стаць паспяховым выдавецкім праектам, Кашкурэвіч, распачаўшы работу, рэзка яе супыняў.

Вабіў мастака шэдэўр Міхаіла Булгакава «Майстар і Маргарыта», але выяўленчую інтэрпрэтацыю гэтай кнігі ён так і не зрабіў. Як чалавек глыбока веруючы, праваслаўны, Арлен Міхайлавіч палічыў немагчымым творча паглыбляцца ў тэкст, які ўяўляе сабою надта ж свабодную трактоўку Святога пісання. Не склалася ў мастака і з кнігай Караткевіча «Хрыстос прызямліўся ў Гародні»... Мне, скажу шчыра, гэта не зусім зразумела. Я паважаю чужыя погляды і забабоны, але схільны лічыць рэлігійныя тэксты літаратурнымі творамі, якія ў час напісання выконвалі функцыю палітычных памфлетаў, гістарычных хронік альбо фальклорных альманахаў. Таму няма чаго тут наганяць містыкі і нагрувашчваць піетэту. Дарэчы, графічная інтэрпрэтацыя «Найвышэйшай песні Саламонавай» у Арлена Кашкурэвіча выдае прыблізна такое ж стаўленне да біблейскага тэксту. Тут і блізка няма кананічнай трактоўкі. Але ў геніяў, як і ў звычайных людзей, могуць быць свае дзівацтвы, прычыны якіх нікому не зразумелыя...

Стрыжнявы вобраз творчасці Арлена Кашкурэвіча — Фаўст. Фактычна фаўстаўскае бачанне свету, фаўстаўскае імкненне зазірнуць за далягляды прысутнічае ва ўсіх вялікіх і малых творах Кашкурэвіча ў той ці іншай форме, творах, зробленых пасля яго славутых ілюстрацый да шэдэўра Гётэ.

Дазволю сабе сцвярджаць, што наш слынны майстар графікі прыўнёс у беларускае мастацтва не толькі моц экспрэсіянізму, але і дынамічнае стаўленне да жыцця. Маю на ўвазе бачанне сябе як асобы (а краіны як суб'екта цывілізацыі) не толькі ў гэты час і ў гэтым месцы, а ў руху, у працэсе, у кантэксце перманентна зменлівага свету. Кашкурэвіч даў нам адчуванне шляху... Памятаеце бардаўскае: «Счастлив, кому знакомо щемящее чувство дороги...»? Гэта з тых 1960-х, калі паўстаў «суровы стыль», класікам якога ў Беларусі з'яўляецца Арлен Кашкурэвіч, — эстэтычны напрамак, выйсце з тупіку артадаксальнасці. Так, творчасць Кашкурэвіча — гэта шлях.

Прытым ён сам добра ўсведамляў гэтае самае «тут і цяпер». Ведаў, да якога роду і зямлі належыць. Гарманічнае спалучэнне патрыятызму і касмапалітызму і надае асаблівую каштоўнасць набытку Арлена Кашкурэвіча. ■

АКТУАЛІІ

АЛЕНЫ МАЛЬЧЭЎСКАЙ

Мат, чысты дызайн, паўсядзённая вопратка — інтэрнэт-праект «Афіша» паспрабаваў асэнсаваць і апісаць прыкметы сучаснага расійскага спектакля. «Агульную тэмпературу па бальніцы» дапоўнілі гастарбайтары, мультымедыя, голыя людзі, сучасны танец, перапрацоўленая класіка ды іншае.

Калі на падставе пастановак у нашых рэпертуарных тэатрах паспрабаваць скласці падобны спіс, то ў яго патрапяць сюжэт з беларускай гісторыі, рэканструкцыя вайсковага касцюма, зямельнае пытанне, немагчымасць адлюстраваць дзеянне да канкрэтнай эпохі.

Не тое, каб мне надта хацелася пабачыць, як героі «Паўлінкі», напрыклад, распранаюцца і танчаць contemporary dance, ці каб у інсцэніроўках паводле Караткевіча мат стаў абавязковым складнікам моўнай характарыстыкі герояў. Насамрэч важна, каб часам з гледачом пагутарылі пра яго асабістыя праблемы, дапамаглі іх асэнсаваць.

«Слухай, а калі мы з табой разам, чаму ты не памяняеш звесткі на Facebook? Чаму ты не пазначыш, што ў нас адносіны?» — кажа персанаж у спектаклі «RAUSCH» дзюсельдорфскага «Шаушпільхаус». Сучасная харэаграфія і маналогі Фалька Рыхтара распавядаюць, як сёння чалавек страціў кантроль над уласным жыццём. Свет змяніўся, і не ўсё з таго, што нас хвалюе тут і цяпер, можна ўкласці ў пракрустава ложа класікі і гістарычных сюжэтаў.

Так, я бачыла «Бі-Лінгвы» Андрэя Саўчанкі са спавядальным абмеркаваннем «Чаму я не размаўляю па-беларуску?», пасля бачыла «Латэнтных мужчын» Яўгена Карняга. Так, гэта акурат тое, пра што я кажу. Але зарукай існавання праектнага тэатра ў нашай краіне з'яўляецца энтузіязм тых, хто гэты тэатр стварае. Паміж рэпертуарным і праектным тэатрам у Беларусі прорва, прычым «праектная выспа» пакуль што ледзь-ледзь праглядае за гэтай прорвай у тумане.

Цешыць адно: мае спадзевы прычакаць, што некалі прыйдзецца ўкладаць спіс прыкметаў сучаснага беларускага спектакля, дзе будзе фігураваць нешта накшталт вербацім, ці рэдзі-мэйд, ці віртуальнай прасторы ў рэжыме онлайн, пакуль такія ж невынішчальныя, як энтузіязм тых, хто робіць гэтыя спадзевы жыццяздольнымі. ■

СКРЫПТАГРАМА

ПАЎЛА ВАЙНІЦКАГА

Месяц атрымаўся скульптурным: ён умясціў у сябе ўстаноўку некалькіх гарадскіх твораў мастацтва і нават адкрыццё цэлага парку — Парку Перамогі, — дзе скульптура выступіла ў якасці аднаго з галоўных выразных сродкаў фармавання ландшафту. Як скульптара-практыка мяне гэта, безумоўна, вельмі цешыць. У той жа час як мастацтвазнаўца адчуваю сапраўдны шок і разгубленасць — ад якасці асобных свежаўсталяваных манументаў. Так, мае калегі атрымалі магчымасць зрабіць манументальныя творы — нарэшце гэта дае надзею ўсёй нашай скульптурнай суполцы: бо ёсць і, пэўна, будзе праца — і гэта безумоўна добра.

Але мне выключна не даспадобы, напрыклад, бронзавая хатка з шалямі і ліліпутамі, якая з'явілася ў самым цэнтры Верхняга горада, каб увекавечыць атрыманне Мінскам Магдэбургскага права. Кічавасць, несувымернасць, парушэнне маштабаў, грубая постсацрэалістычная відавочнасць замест сімвалічнага вырашэння і гэтак далей — усё так жа сумна... Пры гэтым сама ідэя мінскага помніка Магдэбургскаму праву, вядома, годная і надзвычай своечасовая! Можна ж было неяк больш тактоўна ўвайсці ў гістарычнае архітэктурнае асяроддзе — пазначыўшы рэальнае месца першых гарадскіх вагаў... І не абавязкова трэба было выконваць твор ў «кандовых» традыцыяналістычных матэрыялах і формах, а, магчыма, аддаць перавагу інфарматыўнасці замест дэкаратыўнасці?..

Альбо свежаўсталяваныя рэльефы на фасадзе новага будынку Беларускага дзяржаўнага музея гісторыі Вялікай Айчыннай вайны... Няўжо спрошчана-плакатная манументалізацыя савецкіх гістарычных міфаў — гэта адзіны спосаб мовай мастацтва расказаць нашчадкам пра ваенныя падзеі на Беларусі?

Акрамя ўсіх іншых, да такога кшталту твораў маюцца прэтэнзіі выхаваўчага характару: па гэтых манументальных аб'ектах нашы дзеці будуць далучацца да нацыянальных гісторыі і мастацтва. Так і хочацца сказаць — і, мабыць, прыйдзецца сказаць гэта асабіста: калегі, ну думайце хоць бы пра маленькіх беларусаў, пра нашу будучыню! Стварайце годныя творы! ■

ВАРЫЯЦЫІ

НАТАЛЛІ ГАНУЛ

Дзейнасць і здабыткі Беларускага саюза кампазітараў — тэма, якая заўсёды выклікае гарачыя дыскусіі. Нядаўні 80-гадовы юбілей творчай суполкі, у межах якога адбыўся цыкл канцэртаў і прагучалі шматлікія прэм'еры, падагуліў перамогі, выявіў праблемы. Прымусіў задумацца пра выпрацоўку далейшай стратэгіі. Пра тое, якія прыярытэты ў нашай акадэмічнай культуры сёння. Чым жывуць айчынныя кампазітары і музыказнаўцы? У якой ступені прывабна быць сябрам Саюза? Ці існуе наогул патрэба ў элітарным аб'яднанні такога роду?

На апошняе пытанне адназначна адкажу — «так»! Асабліва, калі мы маем надзвычай багатыя традыцыі ў акадэмічнай музыцы, высокапрафесійную выканаўчую школу, шырокае кола адукаваных слухачоў. Тады саюз не толькі спрыяе рашэнню арганізацыйных пытанняў, але, па сутнасці, вызначае стратэгію развіцця нацыянальнай музычнай культуры.

Так павінна быць. Але паміж з'ездамі жыццё саюза замірае. І нагадвае існаванне ў прабірцы, дзе «кожны сам за сябе, пра сябе, для сябе». А як у іншых краінах? Сама была ўдзельніцай праектаў Саюза маладых берлінскіх кампазітараў і Саюза кампазітараў Польшчы. Творчыя суполкі музыкантаў у галіне акадэмічнай культуры існуюць па ўсім свеце. Развіваюцца за кошт падтрымкі мецэнатаў, спонсараў, муніцыпальных улад. У Еўропе часцей аб'ядноўваюцца па інтарэсах, у ЗША існуюць масавыя арганізацыі кампазітараў, выканаўцаў, менеджараў. Уражвае іх актыўнае жаданне «прасоўваць» вынікі ўласнай творчасці.

У нас даўно наспелі пытанні пра паўнамоцтвы беларускай суполкі, мецэнацкую дзейнасць, стварэнне апякунскай рады. У сучасным кантэксце саюз — своеасаблівы прамоўтар, які дазваляе прасоўваць і актывізаваць. У якасці танізуючых сродкаў можна назваць правядзенне міжнароднага фестывалю, арганізацыю тэлепраекта аб творчым жыцці кампазітараў, актывізацыю працы сайта саюза. Думаю, наступны з'езд дапаможа вырашыць хоць бы некаторыя вострыя праблемы, якія паўстаюць перад кампазітарамі і музыказнаўцамі. ■

НА КАНТРАСТАХ

Які мастацкі твор на тэму Вялікай Айчыннай вайны з'яўляецца для вас знакавым?

Генадзь Аўсяннікаў, *народны артыст СССР:*
— На гэтае пытанне адказаць цяжка… Уся літаратура на ваенную тэму для мяне з'яўляецца знакавай. Васіль Быкаў, Іван Шамякін… Аляксандр Твардоўскі з яго «Васілём Цёркіным»… У гэтым творы і гумар, і перажыванні, і боль за Айчыну, за людзей, за свабоду… Асаблівае значэнне для мяне мае спектакль Купалаўскага тэатра «Трыбунал» па п'есе Андрэя Макаёнка, дзе я выканаў ролю Цярэшкі Калабка. І другая частка фільма «Доўгія вёрсты вайны» Аляксандра Карпава — «Атака з ходу», дзе я іграў салдата — абаронцу радзімы.

Аляксандр Яфрэмаў, *народны артыст Беларусі, рэжысёр:*
— Шмат такіх. Фільм «Ідзі і глядзі» Элема Клімава. «Узыходжанне» Ларысы Шапіцька. Проза Васіля Быкава. Расказы майго бацькі. Спіс вялікі, тэма для мяне важная, я і сам працаваў над ёй у многіх сваіх карцінах.

Ізольда Кавелашвілі, *сцэнарыст:*
— Большасць стужак «Беларусьфільма», якія былі зняты па творах Васіля Быкава, напрыклад «Доўгія вёрсты вайны» і «Яго батальён» Аляксандра Карпава. «Руіны страляюць…» Віталія Чацверыкава — першы серыял нашай кінастудыі. Фільм па майму сцэнарыю «Яшчэ пра вайну» — пра тое, як вайна не знішчыла ў людзях дабрыню і здольнасць кахаць. Канешне ж, адзначу «Быў месяц май» Марлена Хуцыева, «Узыходжанне» Ларысы Шапіцька. А вось «Ідзі і глядзі» Клімава, хоць гэта і вялікае мастацкае кіно, адзначыць не магу, бо гэта твор, дзе любуюцца жорсткасцю.

Уладзімір Тоўсцік, *народны мастак Беларусі:*
— Напэўна, «Віцебскія вароты» Міхаіла Савіцкага і «Абарона Севастопаля» Аляксандра Дайнэкі.

Павел Лук, *скульптар:*
— Сапраўды самы знакавы твор, які адпавядае тэме, — Манумент Перамогі на Круглай плошчы архітэктараў Георгія Заборскага і Уладзіміра Караля і бронзавыя гарэльефы, што яго ўпрыгожваюць: «9 мая 1945 г.» Андрэя Бембеля, «Слава загінулым героям» Заіра Азгура, «Савецкая армія ў гады Вялікай Айчыннай вайны» Сяргея Селіханава і «Партызаны Беларусі» Аляксея Глебава.

Аляксандр Некрашэвіч, *мастак:*
— «Абаронцы Брэсцкай крэпасці» Івана Ахрэмчыка. Памятаю, яшчэ ў школе ў нас вісеў эцюд гэтага твора. З тых часоў і застаўся ў памяці.

Іван Семілетаў, *мастак:*
— Карціна Гелія Коржава «Провады». Усе ваенныя творы Міхаіла Савіцкага, нават нейкую асобную карціну вылучыць не магу. І яшчэ «Абарона Севастопаля» Аляксандра Дайнэкі.

Ганна Сілівончык, *мастачка:*
— «Старыя раны» Гелія Коржава. А са стужак магу згадаць «А зоры тут ціхія…» Станіслава Растоцкага і «Ляцяць жураўлі» Міхаіла Калатозава.

Міхаіл Савіцкі. Віцебскія вароты.
Алей. 1967.

Наталля Руднева, *народная артыстка Беларусі:*
— Песня Леаніда Захлеўнага «Гісторыя аднаго кахання» і арыёза Маці з кантаты Анатоля Новікава «Нам патрэбны мір».

Валянцін Елізар'еў, *народны артыст СССР, харэограф:*
— Ёсць шмат добрых фільмаў і спектакляў на гэтую тэму, але самае моцнае ўражанне пакінулі «Радавыя» Аляксея Дударава ў Купалаўскім тэатры. Памятаю прэм'ерны паказ. Гэта было ўзрушэнне.

Сяргей Картэс, *народны артыст Беларусі, кампазітар:*
— Напэўна, гэта Сёмая, «Ленінградская», сімфонія Дзмітрыя Шастаковіча.

Марына Марозава, *кампазітар:*
— Музыка Яўгена Глебава да балета «Альпійская балада».

Алена Атрашкевіч, *кампазітар:*
— Перш за ўсё — «Глыбокая плынь» Івана Шамякіна. Творы Васіля Быкава. Канешне ж, знакамітая Сёмая сімфонія Дзмітрыя Шастаковіча. Песня «Кожны чацвёрты» Ціхана Хрэннікава — Міхаіла Матусоўскага, якую калісьці выконвалі «Песняры». І мемарыяльны комплекс «Хатынь».

Уладзімір Шэлестаў, *заслужаны артыст Рэспублікі Беларусь:*
— Аповесць Васіля Быкава «Знак бяды». Апавяданні Юрыя Бондарава. «Радавыя» Аляксея Дударава ў Купалаўскім тэатры. І ў свой час вельмі моцна ўразіў спектакль Юрыя Любімава «А зоры тут ціхія…» у Тэатры на Таганцы.

Барыс Герлаван, *народны мастак Беларусі, сцэнограф:*
— Адзін з лепшых спектакляў на ваенную тэму, пастаўлены ў Купалаўскім тэатры, — «Радавыя» Дударава. Моцна, маштабна і абагульнена. Таксама да гэтай тэмы наш тэатр вельмі паспяхова вярнуўся ў пастаноўцы «Не мой» паводле Алеся Адамовіча — там і пра моладзь, і пра каханне, і пра вайну. Былі і іншыя ваенныя спектаклі, але яны забыліся, а вось гэтыя засталіся ў памяці.

«Радавыя» Аляксея Дударава.
Беларускі тэатр імя Янкі Купалы. 1984.

Вячаслаў Іваноўскі, *тэатразнаўца:*
— Канешне, «Радавыя» Аляксея Дударава. І «Трыбунал» Андрэя Макаёнка.

Кім Цесакоў, *заслужаны дзеяч мастацтваў Рэспублікі Беларусь, кампазітар:*
— Амаль уся мая творчасць звязана з тэмай Вялікай Айчыннай. Адзначу, напрыклад, араторыю «Хатынь» — ніхто, акрамя мяне, не сачыняў твораў буйной формы, прысвечаных гэтай тэме.

Анатоль Алай, *заслужаны дзеяч мастацтваў Рэспублікі Беларусь, рэжысёр-дакументаліст:*
— Для мяне сама тэма Вялікай Айчыннай з'яўляецца знакавай, бо маю да вайны асабістыя рахункі — у 1941 годзе на Беластоцкім памежным выступе без вестак знік мой бацька, ваенурач Дзясятай арміі. Я пайшоў працаваць на «Беларусьфільм», каб атрымаць магчымасць ездзіць за мяжу, і падчас здымак у Канадзе, Польшчы, Германіі, іншых краінах я заўсёды шукаў свайго бацьку. І буду працягваць шукаць яго. Але знайшоў бацькоў, братоў, сясцёр для многіх іншых людзей. Увогуле мяне заўсёды цікавіла гераічная тэма. Абаронцы Айчыны, якія не адседжваліся ў тыле, а былі на передавой, многія з іх зніклі без вестак. Вярнуць іх імёны народу — галоўная задача маіх твораў.

Мікалай Рудкоўскі, *драматург:*
— Фільм Ларысы Шапіцька «Узыходжанне». Адно з найбольш моцных дзіцячых уражанняў, сапраўднае ўзрушэнне ад акцёрскіх прац. ■

Казка для самых маленькіх

«Снежная кветка» Сяргея Казлова
Рэжысёр Ігар Казакоў
Мастак Людміла Скітовіч
Музыка Аляксандры Даньшовай
Магілёўскі абласны тэатр лялек

АЛЕНА ІВАНЮШАНКА

Ігар Казакоў — адзін з найбольш паспяховых маладых беларускіх рэжысёраў. На яго прызавой палічцы стаяць і статуэтка-ўзнагарода Нацыянальнай тэатральнай прэміі за лепшы дзіцячы спектакль — «Чароўны пэндзаль», і «дарослае» Гран-пры «M.art.кантакту» за пастаноўку «Гамлет». Тэатр для Казакова — нібы разгорнуты культурны праект, дзе самыя розныя людзі могуць знайсці для сябе цікавае. Казка «Снежная кветка» — яскравы прыклад працы з вельмі патрабавальнымі гледачамі — дзецьмі.

...У выходны дзень з раніцы маленькія тэатралы падымаюцца на другі паверх Магілёўскага тэатра лялек. Рэпетыцыйная зала ператварылася ў новую малую сцэну, і яе памер самы лепшы для мэтавай аўдыторыі, узрост якой — два-чатыры гады. У некалькі радоў стаяць крэслы для мам і тат, а перад імі на пухнатых дыванах раскіданы падушкі для дзяцей.

Пачынаецца спектакль. Хтосьці з малых баіцца і не адыходзіць ад крэслаў дарослых. А хтосьці робіць сальта на падушках. Цікава назіраць за бацькамі, якія застылі ў позе «на старт, увага!» і гатовыя ў любую секунду кінуцца ўтаймоўваць сваё дзіця. Але — і ў тым галоўная вартасць спектакля «Снежная кветка» — гэта было якраз і не абавязкова.

На сцэне з'яўляюцца чатыры белыя зайцы. Яны пяюць вясёлую песеньку і намагаюцца разварушыць гледачоў. Гэтая песенька паўтараецца некалькі разоў за спектакль. І калі ў самым пачатку сціпла танцавала некалькі дзяцей, то потым і астатнія зразумелі, што — можна! Песні і танцы, а таксама элементы інтэрактыву прыводзяць нас да гісторыі.

Свята на носе, а Медзведзяня захварэла. Адзінае выратаванне — знайсці кветку «Ілюцік — Усім-усім хораша і ўсім-усім весела». Тут і настае выхад галоўнага героя — Вожыка. З дапамогай парадаў добрых і мудрых дрэў ён знаходзіць незамярзаючую крыніцу, у якой — адлюстраванне неба — запаветная кветка. Нягледзячы на мароз і холад, Вожык скача за ёй і… нічога не адбываецца, не здолеў ён дастаць кветку — яе няма пад вадой. Вожык не ведае, што на марозным паветры ён сам ператвараецца ў сняжынку — снежную кветку. Белы, бязважкі, падсвечаны магічным святлом, ён вяртаецца і выратоўвае сябра. Вожык адтайвае, Медзведзяня папраўляецца, зайцы спяваюць, усе танцуюць і кідаюцца снежкамі з ваты.

Ёсць да пастаноўкі некаторыя заўвагі. Вожык са сваімі песнямі, размовамі з дрэвамі, просьбамі да дзяцей апынуўся вельмі мітуслівым. Мы не былі падрыхтаваныя да яго скачка ў ледзяную ваду і ператварэння ў кветку-зорку. Тое самае тычыцца і песень-танцаў пасярод спектакля: у некаторыя моманты дзецям прапаноўвалі падняцца і патанцаваць, а праз хвіліну на сцэне дзьмуў халодны вецер, і ім лепш было сядзець ціха і слухаць герояў.

І ўсё ж «Снежная кветка» напоўнена прыгожымі і чароўнымі момантамі, якія нагадваюць, што казку напісаў той самы Сяргей Казлоў — аўтар сцэнарыя мультфільма «Вожык у тумане». Напрыклад, палёт Вожыка-сняжынкі — сапраўды момант сакральнага. Дзеткі раптам заміраюць і з адкрытымі ратамі глядзяць на нечаканую яркую карцінку, слухаюць бязважкую музыку. Высокія пачуцці ўзнікаюць, калі мы бачым, што, дзякуючы сваім дабрадзейным якасцям і ахвярнасці, герой стаў на прыступку вышэй, але сам ён баіцца і пакутуе, яшчэ не ведаючы гэтага. У Вожыка ў спектаклі з'яўляецца менавіта такая каштоўная і ўнікальная рэфлексія, за якую стужка Юрыя Нарштэйна і ўвайшла ў спісы лепшых з найлепшых анімацыйных твораў.

Глядач ад двух да чатырох гадоў складаны і капрызлівы, перацярпець ці змаўчаць, калі нешта не падабаецца, не зможа. Мамы, частыя госці тэатра лялек, распавялі па сакрэце, што білеты на «Снежную кветку» дастаць амаль немагчыма. І гэта нядзіўна — так шмат у спектаклі клопату і пяшчоты. Недарэмна, калі прыбраць «с» са слова «снежный», застанецца якраз «нежный» — пяшчотны. Такой і атрымалася новая пастаноўка Ігара Казакова для самых маленькіх. Мілая, кранальная, з забаўкамі і філасофіяй ахвярнасці. ■

ФОТА ІГАРА МАЛІНОЎСКАГА.

Сцэна са спектакля.

Жах адвечнага вяртання

«einLeben / завядзёнка»
Рэжысёр Кацярына Аверкава
Музыка Мацея Сабурава
Тэатральная група NiMú

АЛЕНА МАЛЬЧЭЎСКАЯ

Сцэна са спектакля.

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

Міф адвечнага вяртання ніколі не будзе патлумачаны. Але будзе безліч разоў паўтораны і пераказаны ў спробах хоць нешта зразумець. Чаму мы аказваемся прыкутымі да вечнасці імгненнямі, якія паўтараюцца бясконца?

Тэатральная група NiMú была заснавана ў 2013 годзе. У яе склад увайшлі два акцёры — Ірэна Фас Фітай (Іспанія) і Ёганэс Штубенфолем (Германія), рэжысёр Кацярына Аверкава (Беларусь) і музыка Мацей Сабураў (Беларусь). «Маніфест» калектыву сцвярджае: «Нас цікавяць эксперыменты з рознымі формамі тэатра, кроскультурная камунікацыя, пошук сваёй унікальнай тэатральнай мовы, аўтарскі погляд на актуальныя тэмы». Першы спектакль NiMú, з якім пазнаёмілася беларуская аўдыторыя, — «einLeben / завядзёнка». У сакавіку яго двойчы паказалі на пляцоўцы Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі.

Гульня нямецкіх слоў у назве і іх пераклад на беларускую — «завядзёнка» — найперш адсылаюць нас да асэнсавання дзеяння як спробы герояў прызвычаіцца да існавання, прымірыцца з ім. Аднак арганізацыя сцэнічнай прасторы вымушае паглядзець на пастаноўку з іншага ракурсу.

Злева на сцэне — барная стойка, за ёй, у глыбіні, піяніна як Алімп, дзе жывуць багі: Кацярына Аверкава і Мацей Сабураў. Вонкава падобныя, пышна-рудавалосыя, яны кіруюць працэсам тут і цяпер з дапамогай музыкі, прымушаюць акцёраў раз за разам вяртацца да адных і тых жа дзеянняў. Героі — Ён (Ёганэс Штубенфолем) і Яна (Ірэна Фас Фітай) — закаханая пара, вымушаная існаваць выключна ў коле сакральных бытавых рухаў. Мужчына і жанчына разам вячэраюць, глядзяць тэлевізар, прымаюць ванну, засынаюць. І з кожным разам паўтараць гэта становіцца для іх усё больш складана… Варта звярнуць увагу і на форму, з дапамогай якой нам распавядаюць гэтую гісторыю. Жаночае і мужчынскае целы існуюць у амаль пустой сцэнічнай прасторы. Стол, два зэдлікі і белая прасціна — вось і ўсё, што патрэбна, каб абрынуць на нас жах адвечнага вяртання звыклых рэчаў.

Стваральнікі падкрэсліваюць блізкасць багоў да герояў і тое, што стаць героем міфа пра адвечнае вяртанне наканавана кожнаму. Бар на працягу спектакля працуе для ўсіх — кожны можа кульнуць чарку ля стойкі. Але калі напачатку ўспрымаеш гэта як забаўляльны складнік пастаноўкі, своеасаблівую ініцыяцыю гледачоў, то напрыканцы трэба мець мужнасць, каб замовіць нешта ў бармэна з рудымі валасамі. Вось так адзін з наведнікаў уважліва паглядзеў на спявачку — і кола дзён закруцілася. А ты ўпэўнены, што не трапіш у яго, падарыўшы некаму зацікаўлены позірк?

Фактычна на сцэне адбываюцца два паралельныя дзеянні. Засяроджаныя багі ў сваёй лабараторыі чаруюць над музычнымі інструментамі і «кіруюць» героямі, змяняючы рытмы. Іх спакой і нязмушанасць рухаў не менш прыцягальныя, чым актыўны лад існавання сямейнай пары. І не шкада прапусціць нешта з аповеду герояў, каб паглядзець на нерухомы профіль Кацярыны Аверкавай, калі яна, узлакаціўшыся на барную стойку, з увагай назірае за падзеямі. Раптам паварот галавы, слова на вуха Сабураву — і музыка змяняецца, вымагаючы змены дзеяння. Нешта такое яна на пачатку шаптала і на вуха гераіні, а потым пачалося…

І закаханыя спрабуюць вырвацца з кола дзён, дзе з кожным новым паўтарэннем пабытовых спраў нешта рушыцца, ламаецца ды становіцца вусцішным. Дзе невыноснасць адчуваецца праз целы і іх рухі: ад камфортнага існавання ў прасторы да немагчымага.

Час ад часу героі адпачываюць, сыходзячы ў сны-мары, дзе пануе лёгкасць быцця — нічога не паўтараецца. Але стваральнікі, пакідаючы героям надзею на непаўторнасць, забіраюць яе ў гледачоў, напрыклад, падсвядома ці свядома звяртаючыся да візуальнага інтэртэксту са стужкі Андрэя Таркоўскага «Люстэрка». Мужчына губляе жанчыну, яна знікае з яго поля зроку. Побач, але не разам — жанчына ляжыць на плячах у мужчыны, а перад вачыма паўстае знакаміты кадр палёту гераіні Маргарыты Церахавай над ложкам.

Усё паўтараецца… Спадзяюся, што падобныя пастаноўкі таксама. І тут гаворка ўжо не пра ўвасабленне, а пра з'яву. Што значыць гэты спектакль для сучаснага беларускага тэатральнага працэсу? Этапны крок у развіцці ў нашай краіне праектнага тэатру, які неабходны для выхаду з выключна рэпертуарнай «завядзёнкі». ■

Гораду і свету

«Ад мяне...»
Выстава скульптуры
Уладзіміра Жбанава
Музей сучаснага выяўленчага мастацтва

ЛАРЫСА МІХНЕВІЧ

Фрагмент экспазіцыі.

Ідэя мемарыяльнай экспазіцыі Уладзіміра Жбанава належыць сям'і мастака, такім чынам увасобіліся планы скульптара наконт выставы да 60-годдзя, «першай персанальнай у музейных залах, бо ўсе папярэднія мае паказы былі пад адкрытым небам», — жартаваў Уладзімір Жбанаў.

Экспазіцыя атрымалася іншай, чым задумваў творца. Гэта выстава-пасланне, якая адкрывае нам знаёма-незнаёмага Жбанава. У дзвюх залах Музея сучаснага выяўленчага мастацтва сабраны не толькі дасягненні, але і мары і спадзяванні мастака. Гледачу было дазволена максімальна наблізіцца да працэсу, што адбываўся ў майстэрні: ад задуманага — да завершанага.

Гэта выстава-ўспамін, выстава-асэнсаванне. Так надыходзіць разуменне сапраўднага маштабу асобы майстра. Менавіта таму надзвычай насычанымі атрымаліся творчыя сустрэчы, дыскусіі і майстар-класы. Важнай часткай праекта сталі фатаграфіі: яны ўплялі ў палатно выставы знаныя творы Уладзіміра Жбанава, што ўпрыгожваюць нашы вуліцы і плошчы. Адзін з самых цікавых прыёмаў арганізацыі выставачнай прасторы змог пераадолець амаль непазбежную камернасць экспанавання скульптуры: з дапамогай фотаінсталяцыі быў прадэманстраваны патэнцыял, які ў спрэсаваным выглядзе існуе ў накідах і мадэлях. Узнік дыялог «майстэрня — вуліца».

Экспазіцыя атрымалася. Рытмічная, жывая, эмацыянальная. Першая зала выглядала перанасычанай, што падавалася непазбежным у дадзеных варунках, аднак праз кароткі час прыходзіла разуменне яе абсалютнай зладжанасці: адна ў другую перацякалі формы, цудоўна працавалі на адлегласці маленькія рэчы. Дынамічную віхуру ўтварыла спалучэнне фотаінсталяцыі з вершніцай са «Шляхетнага палявання» з яе пластылінавай мадэллю. Другая — партрэтная — зала счытвалася адразу: шакаладнае тло музейных панэлей выгодна адцяняла белыя формы жбанаўскіх вобразаў, і станавілася відавочна, як дасканала аўтар валодаў лепкай, адчуваў мяжу паміж абагульненнем і дакладнасцю.

Працы Жбанава прасякнуты вобразамі, ідэямі свайго часу. Абпаленая цыганская кібітка — «знак бяды» драматычнага лёсу цыгана Будулая і трагедыі вайны ўвогуле. Такі пазнавальны вобраз, створаны Алегам Янкоўскім, — «той самы Мюнхаўзен» зухавата прысеў на стос кніг. Прататыпамі былі і рэальныя людзі (нават яго анімалістыка мае ўласных «муз»). Колькі ж у скульптара было гумару і дабрыні! Ён апранаў сваіх герояў у прыдуманыя альбо старадаўнія адзенні. Шлях, адкрыты ў мастацтве яшчэ Рафаэлем: фантазійныя сукенкі надавалі яго жывым і пяшчотным мадоннам узвышаны статус. Часцей за ўсё вопратка персанажаў Уладзіміра Жбанава інтэрпрэтуецца паводле моды тых часоў, калі касцюм быў выразнай прыкметай сацыяльнай дыферэнцыяцыі чалавека. Мы з лёгкасцю пазнаём «Кіраўніка станцыі», «Паштальёна», «Фатографа». Гэта не гарадскі парафраз, а стварэнне ўласнай сістэмы мыслення — свядомая метафарычная гульня, якая дазваляе дыстанцыявацца ад канкрэтнага. Можна ісці шляхам далікатнага абагульнення формы (як у «Незнаёмцы» з Міхайлаўскага сквера), бо існуе шмат спосабаў дасягнення рэальнага. Даследчыкі Мікеланджэла даўно падлічылі, колькі неіснуючых мышцаў і суставаў у яго аголеных. Прааналізуйце форму Тыцыяна — вас чакае шмат сюрпрызаў. Знаёмаму мастаку замовілі дакладны від з вакна яго майстэрні. Той зняў яго фотаапаратам і зрабіў праекцыю на палатно. Падабенства не атрымалася. Раззлаваны мастак махнуў рукой на тэхніку і самым рашучым чынам перакампанаваў твор: адно наблізіў, другое адсунуў убок, тое-сёе рашуча знішчыў. І вось ён, цуд мастацкага мыслення: карціна ўразіла дасведчанага заказчыка сваёй рэальнасцю.

Падранак.
Бронза, камень.
1999.

Дама для кампазіцыі «Дама з сабачкам». Гіпс. 2002.

Начальнік станцыі. Эскіз скульптуры для Магілёва. Плыстылін. 2010.

Кучар. Эскіз скульптуры. Пластылін. 2005.

У чаканні. Эскіз скульптуры для Мінска. Пластылін. 2010.

Форма Уладзіміра Жбанава выглядае рэальнай і ўмоўнай адначасова. А ўмоўнасць, як кажа англійскі мастацтвазнаўца Кэнет Кларк, ёсць прыкмета ўзвышанай манеры.

Але ў чым феномен творчасці Жбанава? Феномен вялікай глядацкай заканасці? Уладзімір Жбанаў зрабіў пераварот у сучаснай беларускай пластыцы: першым у Беларусі зняў скульптуру з пастаменту, пазбавіў яе ідэалагічных хадуляў, зрабіў блізкай гледачу. Вынайшаў ідэальны стыль гарадской скульптуры — не проста зразумелы, хоць і гэта важна, але напоўнены цёплым і светлым настроем. Менавіта гэтую жывую душу і адчувае чалавек у жбанаўскай бронзе.

Якім было пластычнае жыццё беларускіх гарадоў да Уладзіміра Жбанава? Паміж скульптурай і звычайным чалавекам існавала абавязковая дыстанцыя — рытуалу, ідэалогіі, павагі. Нават лепшыя ўзоры скульптуры існавалі недзе паралельна нашаму жыццю, і надзеі на перасячэнне не было.

А потым мы атрымалі, інача не скажаш, мінскі Міхайлаўскі сквер. Дзяўчынка пад падраным парасонам, якая на імгненне прыпынілася на тратуары. Вельмі тонкі і глыбокі вобраз. Вонкава лёгкі, просты, адкрыты. У ім ёсць і прыхаваны боль — ад таго, што юнацтва знікае, ад таго, што яно светлае і няпростае, крохкае і безабароннае. Мужчына ў кепцы, што просіць запаліць ад вашай цыгарэткі, — цалкам іншы вобраз: хітраван з выразным і жывым тварам. Рэальны і адначасова па-добраму літаратурны. Ну і знакамітая ганарлівая «Незнаёмка» ў капелюшы, якая так вольна размясцілася на суседняй лаўцы... Яны бронзавыя, але жывыя і блізкія нам. Да іх хочацца дакрануцца.

Летуценны фатограф са старадаўнім фотаапаратам здымае пяшчотную, не пасённяшняму апранутую паненку з сабачкам. Гагоча гусак і з раскінутымі крыламі ідзе да вады. Самотны бронзавы конь схіліў галаву ў пошуках травы, а ў гэты момант на ім шчасліва падскоквае чарговы маленькі мінчук-гарэза. Пад вечар можна пабачыць, як, крыху саромячыся, у бронзавым сядле спрабуюць уладкавацца «пані трошкі ў гадах і ліхвяр нестары». Гэты конь ужо ўвайшоў у гарадскія гісторыі, напрыклад, пра аўтара, які падышоў праверыць швы на сваёй бронзе, а яму з натоўпу: «Мужчына, будзеце шостым у чарзе». Ці як знаны польскі рэжысёр Кшыштаф Занусі, убачыўшы жбанаўскі твор, заўважыў, што калі тут ставяць скульптуру такога кшталту, то Мінск, бясспрэчна, — горад еўрапейскі. І ні ў каго не ўзнікае думкі, што нельга кранаць твор, помнік. Можна. Мы аднекуль гэта ведаем, адчуваем. Але так яно і ёсць: скульптуру такога кірунку ў свеце называюць кантактнай.

Адзін з шэдэўраў Уладзіміра Жбанава належыць не Мінску. Магілёву! Гэта «Лічыльнік зорак», больш вядомы за межамі Беларусі. Мэр горада Анапы прасіў улады Магілёва дазволіць паставіць паўтор скульптуры, але Анапе адмовілі. «Лічыльнік зорак» Уладзіміра Жбанава — твор вышэйшага гатунку, дзе дзёрзка і вольна злучаны некалькі выразных ідэй: тронная зала, сонечны гадзіннік і задыякальны календар. Да гэтай скульптуры хочацца не проста дакрануцца — у яе структуру закладзена інтэрактыўнасць. Вы можаце адшукаць крэсла з Вашым знакам задыяка, уладкавацца ў ім і дачакацца ўласнага сонечнага промня-гадзіны. Пластычныя якасці твора нават не абмяркоўваюцца! На вандроўцы да «Лічыльніка зорак» Уладзіміра Жбанава турыстычныя фірмы могуць зарабляць немалыя грошы — як на знакамітым пражскім гадзінніку. Аналагаў гэтаму твору ні ў Еўропе, ні ў свеце няма, — сцвярджае анапаўскі мэр, які раней за іншых асэнсаваў яго вартасці.

У сучасным горадзе такая скульптура выконвае надзвычай важную ролю: надае яму інтымнасць, пачуццёвасць. Без бронзавых постацей плошча перад Камароўскім рынкам была пустэчай, яе проста хуценька праходзілі, апусціўшы долу галаву. Калі там усталявалі фантан і скульптуру Жбанава, пустэча напоўнілася жыццём, эмоцыямі — ператварылася ў прастору. Гэта ўжо не адлегласць ад прыпынку да рынкавай брамы, а ўлюбёнае месца гараджан, дзе так утульна бавіць час, адпачываць. За тое, што скульптура стварыла нам гэткую магчымасць, за гэты тонкі жывы нерв гараджане і палюбілі творчасць Уладзіміра Жбанава.

Вы жывяце ў доме, дзе ўсё някепска, знаёма і звыкла, а потым прыходзіць нехта і расчыняе ў ім вокны і дзверы. З'яўляецца смак паветра, птушынае шчабятанне, а па падлозе вольна скача сонечны зайчык. Ваш свет стаў іншым. Менавіта гэта з беларускай скульптурай зрабіў цудоўны мастак Уладзімір Жбанаў — іначай і не скажаш. ■

Вектар руху

Другі Мінскі фестываль фатаграфіі

ЛЮБОЎ ГАЎРЫЛЮК

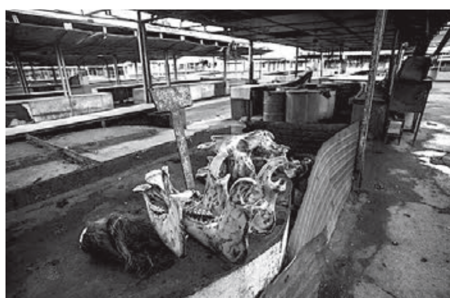
Галоўнымі пляцоўкамі для выстаў і адукацыйнай праграмы форуму сталі Музей гісторыі Мінска і мастацкая галерэя Міхаіла Савіцкага, Інстытут журналістыкі БДУ і Цэнтр сучасных мастацтваў. Арганізатарам фестывалю, як і ў першы раз, выступіла Беларускае грамадскае аб'яднанне «Фотамастацтва», якое паказала штогадовую выніковую выставу «Ступені».

У параўнанні з першым, другі фестываль значна пашырыў свае межы — і ў фатаграфіі, і ў геаграфіі. Самае цікавае адбылося там, дзе заставалася непрадказальнасць. Таму і адзначым тэндэнцыі, не характэрныя для беларускіх традыцый, тое, што адкрывае нам нешта новае.

Класікі і наватары

80-годдзю Саюза фотамастакоў Літвы была прысвечана выстава «Літоўская фатаграфія: праз пакаленні», якая прадстаўляла рэтраспектыўны погляд на фатаграфічныя тэндэнцыі краіны — ад даваеннага часу да апошніх дзесяцігоддзяў новага стагоддзя. Экспазіцыя літоўцаў прыйшла на змену беларускім «Ступеням» і прапанавала цалкам іншую мову, за якой стаяць і іншае разуменне фатаграфіі, і іншая культура. Так ці інакш, літоўцам удаецца ствараць візуальную гісторыю сваёй краіны.

Зразумела, што фатаграфію суседзяў беларуская публіка ведае лепш, чым любую іншую на постсавецкай прасторы. Нагадаю, што доўгія гады ў Літве з фатаграфіяй было ўсё ў парадку: падтрымка дзяржструктур, альбомы і прэміі. Сувязі з літоўскімі фатографамі развівалі фотаклуб «Мінск», галерэя «Свет фота» і заслужаны дзеяч культуры Юрый Васільеў асабіста — вынікам чаго сталі персанальныя выставы шматлікіх літоўскіх майстроў. Але і цяпер у Літве адбываюцца цікавыя рэчы: фатографы аналізуюць свае архівы, многае паўстае ў зусім іншым святле. Літаральна ў гэтыя ж дні Нацыянальная мастацкая галерэя ў Вільнюсе паказала адметны сімбіёз: «Месца выяў» і «90 × 60». Гэта цалкам фатаграфічны праект, складзены з чатырох экспазіцый: адбіткі 70—80-х гадоў XX стагоддзя; адпаведныя старонкі газет і часопісаў, дзе яны былі апублікаваны пасля дапрацоўкі рэдактараў; плакаты і афішы, якія



Віген Мнаян (Арменія). Ленінакан. 25 гадоў праз. Цэнтральны рынак. Фота. 2013.

ансавалі выставы фатографаў гэтых жа гадоў; і персанальная рэтраспектыва Вітаса Луцкаса. Раскошны праект! Нічога падобнага ў беларускай практыцы працы з фотаархівамі няма.

Мінскі фэст паказаў абагульненую і больш традыцыйную экспазіцыю. Старэйшае пакаленне Антанаса Суткуса пацвердзіла вернасць літоўскай школы глыбока рэалістычнаму, дакументальнаму жанру. Александрас Мацілускас, Рамуальдас Пажэрскіс, пазбавіўшыся ад ідэалагічных штампаў, як быццам іх і не было, сталі класікамі мастацкай фатаграфіі. Наступнае пакаленне — Альгімантас Александравічус, Вільма Самуліонэце ідуць па шляху яшчэ большага паглыблення ў сучасныя рэаліі, не адмаўляючыся пры гэтым ні ад эстэтычных крытэраў, ні ад канцэптуалізацыі.

Канцэптуальны кірунак у чыстым выглядзе прадэманстравалі серыі і майстар-класы Гіціса Скуджынскаса і Альгіса Грышкявічуса — прыхільнікі фатаграфіі ўбачылі сучасныя праекты і, галоўнае, падыходы, нам не ўласцівыя, але папулярныя ў еўрапейскіх краінах. Мабыць, толькі медытатыўная «Цішыня» (2008—2011) Скуджынскаса крыху пазней знойдзе пэўны водгук у праекце «Чалавек на дарозе» Андрэя Дубініна.

Маладых аўтараў у гэтай экспазіцыі магло быць больш. На жаль, на выставе не было твораў Яна Булгака, якога і беларусы, і літоўцы лічаць ключавой постаццю для развіцця сваіх нацыянальных школ фатаграфіі. Гэтыя акалічнасці тлумачацца тым, што разгорнуты і грунтоўны юбілейны праект Саюз фотамастакоў Літвы паказаў у Мінску і ў Цэнтры братоў Люмьер у Маскве адначасова.

Трагедыя Ленінакана

Самай удалай персанальнай выставай фэсту я назвала б «Ленінакан. 25 гадоў праз. Цэнтральны рынак» Вігена Мнаяна. Здавалася б, далёкі і ўжо даўні землятрус. Але, не чытаючы аўтарскага тлумачэння, без усякай папярэдняй падрыхтоўкі глядач адразу трапляе ў атмасферу драматычнай гісторыі, а суперажыванне аўтар дамагаецца з першага ж кадра. Праект поўны бязгучнай скрухі, хоць Мнаян не паказвае нам разбурэнняў і пакут. Ён не шукае героя, адмаўляецца ад пафасу і маштабных панарам трагедыі. Як стратэгія ўсё гэта аказалася непатрэбным. Мнаяну цікава Месца, дзе здзейснілася няшчасце, прастора, пустая і ачышчаная ад руін. Яно было сведкай гаротных падзей, а цяпер гэта свайго роду аправа для ўжо нябачнага, даўняга рэпартажу, які, напэўна, адбыўся 25 гадоў назад.

Праект вонкава вельмі просты і лаканічны, але нейкім чынам глядач выяўляе сябе залучаным у хроніку, разглядае крамкі з шыльдамі «Кава», «Мёд», «Мясны пасаж»... На старой частцы рынка амаль няма людзей, і толькі адна дзяўчына ўсміхаецца — яна маладая. Адзіная нота кантрасту з бясконцым смуткам гэтага месца. Чаму я высока ацэньваю «Ленінакан»? Праект вельмі годна злучыў дакумент і канцэпцыю, захаваў стрыманасць візуальнай мовы — формы, і

Лана Янкоўская (Украіна). Патанулыя ўспаміны. Фота. 2013.

Юлія Палуніна-Бут (Украіна). Зацішша Цмока. Фота. 2013.

Дарын Гаян (Малдова). Малдова: Зыход. Фота. 2013.

Андрэй Дубінін (Беларусь). Чорны квадрат. Фота. 2014.

з вычарпальнай выразнасцю напоўніў яе зместам. Прычым сацыяльным, праблемным зместам, але Мнаяну ўдалося падняць яго на ўзровень метафізікі — перад намі не рынак, а месца ахвяры, лабірынты асуджанасці.

Агульнае асабістае

Мае спробы вызначыць, ці ведаем мы ў Мінску ўкраінскую фатаграфію, ні да чаго не прывялі. Акрамя трох праектаў Ігара Гайдая, паказаных у 2010 годзе ў Нацыянальнай бібліятэцы, — «Украінцы. Пачатак трэцяга тысячагоддзя», «Космас украінскага хлеба» і «9+3», — успомніць не было чаго. Хіба — інтэрнэт-знаёмствы, праекты Барыса Міхайлава і Сяргея Браткова на розных біенале. Але ў Беларусі ні Харкаўскую школу, ні Кіеўскую, ні маладую ўкраінскую фатаграфію ў рэальных галерэйных прасторах бачыць не даводзілася.

Чаму я зноў кажу пра гэтыя веды? Ды таму, што на гэты раз Мінскі фестываль склаўся як гісторыя пра сувязі, і гэта актуальна. Агульнасць тэндэнцый, як і розныя вектары руху, заўсёды будуць цікавыя гледачам, якіх на ўсіх выставах было шмат. І што яшчэ больш важна: не толькі глядач, але і само беларускае фотатаварыства атрымлівае аддачу, гэта значыць — карысць ад фэсту для свайго развіцця.

Калі ў будучым годзе ўдасца прыцягнуць да такіх праектаў больш інстытуцый і валанцёраў — студэнтаў, перакладчыкаў, мастакоў самых розных спецыялізацый, — карыснасць фэсту, яго запатрабаванасць у творчым асяроддзі стане вышэйшай.

Але вернемся да ўкраінскай творчай майстэрні «L∞K» з праектам «Наша агульнае асабістае». Разам з малдаўскім «Асцярожным стаўленнем да дробных рэчаў» яны прыўнеслі ў фестываль пэўны элемент нечаканасці.

Экспазіцыя аб'яднала вялікую групу аўтараў, гэта Валерыя Барвінская, Зміцер Бараў, Ігар Бельскі, Лана Янкоўская, Лія Достлева, Мікалай Кажамяка, Вольга Касянюк, Вольга Ткачэнка, Святлана Марозава, Юры Лісоўскі, Юлія Палуніна-Бут; пры ўдзеле Аляксандра Ляпіна, Антона Логава, Івана Багдана, Юліі Сабалеўскай. Аляксандр Ляпін, як заснавальнік групы, вядомы педагог і куратар, правёў майстар-клас. Паводле яго трактоўкі, «L∞K» — гэта не аблічча і не погляд, а цыбуля (лук), гэта значыць — гародніна. Што прадугледжвае гаркату і яркасць смаку. Публічнае і прыватнае шчыльна перасякаюцца, яны ўзаемна цікавыя і значныя, сацыяльнае раствараецца ў інтымным. Думаю, украінскія фатографы сапраўды паказалі востры праект: у аўтараў як быццам зняты нейкі ўзровень абароны, аголенасць пачуццяў бянтэжыць, а ў некаторых выпадках нават прымушае збочыць. Такая, напрыклад, Юлія Палуніна-Бут у «Зацішшы Цмока» і Вольга Ткачэнка ў «Міражы». Нездарма абедзве залы экспазіцыі паказвалі серыі ню, хоць гэта толькі адзін са знакаў агалення. Вядома, не абышлося без фармальных пошукаў, фактур, канцэптуальных накладанняў і інш. Але і «Венера» Валерыі Барвінскай, і «Патанулыя ўспаміны» Ланы Янкоўскай, як і «Постфактум» Антона Логава і Вольгі Касянюк, абсалютна прадуманы ў частцы ўтрымання, падпарадкаваны канцэпцыі, і элементы мовы «арт» у іх апраўданы.

За рамкамі маіх нататак застаюцца маладыя малдаўскія фатографы, ды і беларуская частка фэсту патрабуе больш пільнай увагі экспертаў. Думаецца, як і ў мінулы раз, арганізатары падвядуць вынікі і з натхненнем пачнуць падрыхтоўку да наступнага года. Пажадаць ім можна толькі аптымізму! ■

Магчыма, Яёі ці Луіз?..

Выстава «Штучнае асвятленне. Клара і Роза»

Музей сучаснага выяўленчага мастацтва

ПАВЕЛ ВАЙНІЦКІ

Вельмі гэтага не хацеў, але на адкрыццё выставы я спазніўся. Прыехаў на вернісаж, калі віно ўжо было выпіта, а падзея перайшла ў фазу больш грунтоўнага святкавання — у майстэрнях ды бліжэйшых кавярнях. Мая прамова засталася непрамоўленай. Затое — будзе надрукаванай! Спачатку збіраўся разважаць пра іранічнасумныя «Перавагі быцця жанчынай-мастачкай» (1989), сфармуляваныя амерыканскай феміністычнай арт-групай «Guerrilla Girls» для заакіянскага аналага «Мастацтва» — «Арт-Форума». Сярод азначаных сумнеўных «пераваг»:

— працаваць без прэсінгу поспеху;

— быць упэўненай, што тваё мастацтва — як бы яно ні выглядала — будзе названа «жаночым»;

— ведаць, што твая кар'ера можа пайсці ўгору пасля таго, як табе стукне дзевяноста…

Потым я планаваў згадаць пра класічны білборд, зроблены «Guerrilla Girls» па замове нью-ёркскага Фонду паблік-арту «Ці павінна жанчына быць аголенай, каб трапіць у Метраполітан музей?», які перakanaўча — з выскалам на малпавай пысе, прымацаванай да Энгравай «Вялікай адаліскі» — даводзіць пра тое, што пераважная большасць жанчын апынаецца ў калекцыі музея хутчэй у якасці мадэлі.

Далей — звычайнае для такога кшталту імпрэзаў бла-бла-бла — і вось (!), усё наадварот (!) — відавочны поспех, маладыя і прыўкрасныя аўтаркі побач, мы ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва бачым моцную выставу з выдатнымі змястоўнымі працамі (толькі пабачыўшы ў прэс-рэлізе імёны ўдзельніц — Таццяны Кандрацэнка, Ілоны Касабука, Зоі Луцэвіч, Таццяны Радзівілка, Кацярыны Сумаравай, Алены Шлегель, Марты Шматавай, — можна было не сумнявацца ў высокім ўзроўні экспазіцыі). Ці варта вылучаць яе «жаночасць»? На момант адкрыцця я быў упэўнены, што гэта некарэктна.

Напрыканцы прамовы ў якасці лыжкі дзёгцю я меркаваў сказаць пра недарэчную тэндэнцыю прыяднання фотапраектаў да жаночых выстаў — ці не здаецца аўтаркам, што дэманстрацыя ўласных прывабных і прыгожых фотапартрэтаў вяртае іх у музейную прастору ў якасці не мастачак, а мастацкіх аб'ектаў — так-так, для любавання і сімвалічнага прысвойвання? Такім чынам адбываецца роўна тое, супраць чаго «Guerrilla Girls» змагаліся.

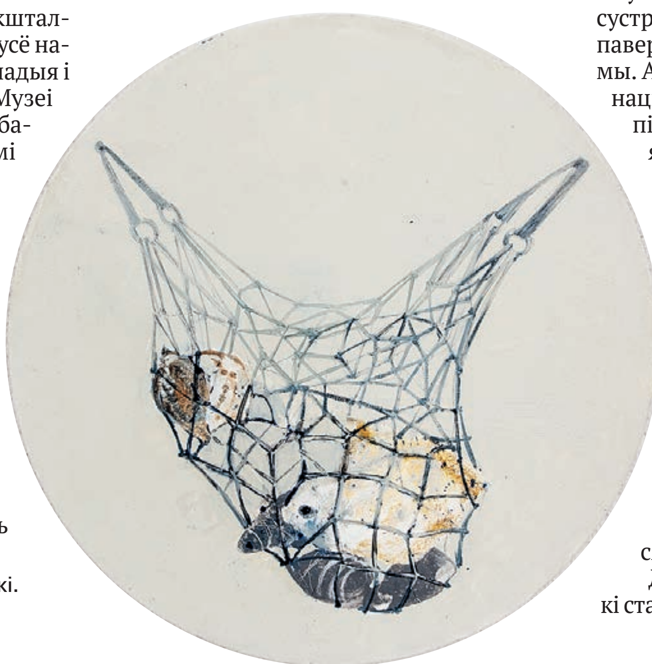
Такія былі планы, але прыйшлося абмежавацца сціплымі прыватнымі віншаваннямі, адзначыўшы, што выстава сапраўды атрымалася цікавай.

Далей быў месяц экспанавання «Клары і Розы», падчас якога я быў музеі амаль кожны дзень, арганізуючы праграму сустрэч для іншага праекту. Магчымасць неаднаразова аглядаць выставу, размаўляць з яе ўдзельніцамі скарэктавала мой першапачатковы экспромт.

Паводле куратаркі Марты Шматавай, праект «Штучнае асвятленне. Клара і Роза» — спроба пераасэнсаваць некаторыя пазіцыі «гендарнай міфалогіі», якія складаліся ў грамадстве ад пачатку мінулага стагоддзя да сучаснага перыяду. Пафас еўрапейскага фемінізму, гібрыдныя, прапагандысцкія жаночыя вобразы, уласцівыя савецкаму кінематографу, сучасныя няўстойлівыя межы гендарнай ідэнтычнасці… У творчым праекце кожнай удзельніцы адбываецца свайго роду мастацкае высвятленне і, адпаведна, праламленне тых сацыяльна і культурна абумоўленых гендарных уяўленняў і грамадскіх ацэнак, якія найбольш цікавыя канкрэтнаму аўтару. Кожная мастачка ставіць перад сабой індывідуальную задачу — няхай гэта дэканструкцыя стэрэатыпаў, гістарычнае рэха, самаіронія або канстатацыя фактаў, — такім чынам, дзякуючы прынцыпова розным падыходам да тэмы, ствараецца своеасаблівая мастацкая прастора, якая ў той ці іншай ступені з'яўляецца люстэркам сучаснасці ў разрэзе гендарнай тэматыкі. Як вынікае з суправаджальнага тэксту Таццяны Кандрацэнка, «штучнае асвятленне» ў назве праекта — гэта «зварот да "медыя-святла", якое адлюстроўвае, выяўляе, а таксама стварае сімулякры і міфы».

Мы бачым, што, у адпаведнасці з кўратарскай задумай і цалкам свядома, мастачкі выказаліся ў межах гендарнай тэматыкі (ці гендарнай міфалогіі?) — экспазіцыя «Клары і Розы» павінна была стаць яе калектыўнай інтэрпрэтацыяй. Што, несумненна, атрымалася — на гэта працуе сама прасторавая кампазіцыя, якая пачынаецца расцягнутымі на велізарнае палатно чырвонымі вязанымі элементамі, што падазрона нагадваюць нейкія інтымныя элементы жаночага адзення і апелююць да выключна «жаночага» занятку — вязання (Кацярына Сумарава, «Часовая дэзарыентацыя»). Крочым далей. Пастуова знаходзяцца гендарныя штампы, якія тычацца тутэйшай інтэрпрэтацыі «жаноцкасці», — кшталту гіпсавага адліўка аголенай жаночай грудзі (Кацярына Сумарава, «З прыватнага збору» — дарэчы, ці не з майстэрні Валянціна Борздага, дзе існуе калекцыя гэткіх жа фрагментаў з гіпсу — персаніфікаваных для аўтара-адліўшчыка?) і вуаерыстычнай пляжнай кабінкі (Таццяна Радзівілка, «Прыватнае жыццё»). На сценах — клішаваная фігуратыўная імаджынерыя (альбо сляды яе асобасных дэканструкцый) у традыцыйнай тэхніцы пігментаў, размазаных па палотнах (Таццяна Кандрацэнка, «Міс Нэсбіт» і «Без назвы»; Ілона Касабука, «Белыя ракавінкі ўспамінаў»; Алена Шлегель, «Фартуна»; Марта Шматава, «Who Am I?»). Увагу наведвальніка ці наведвальніцы прыцягвае вертыкальны кілім, складзены з пластыкавых яркажоўтых кветак і атрутнай зеляніны, ён сустракае яго/яе падчас пад'ёму на другі паверх. Яшчэ — востры пах таннай парфумы. Ашаломленыя гэтай забойчай камбінацыяй штучнасці, вы абавязкова наступіце на партрэт аўтаркі — Зоі Луцэвіч, якая глядзіць на вас з манументальнай фатаграфіі, прыклеенай да падлогі лесвічнага пралёту. Далей — люстэрка, для назірання ўласнай збянтэжанасці. Гэта адзіная праца ў поўным сэнсе канфліктная, няхай толькі і ў адносінах да наведвальніцкіх целаў і пачуццяў. Усе астатнія, перафразуючы словы Вольгі Гапеевай, беларускай паэткі і гендарнай даследчыцы, не праблематызуюць, а, хутчэй, канстатуюць «тую вызначанасць і стэрэатыпнасць, з якой сутыкаецца жаночы суб'ект не толькі ў паўсядзённасці, але і ў мастацтве».

Другі паверх прапануе яшчэ некалькі станковых паліхромна-драўляных прац



Ілона Касабука. Час збіраць каменьчыкі. Алей. 2014.

Марта Шматава. Who Am I? Алей. 2014.

Таццяна Кандраценка. Без назвы. Алей. 2014.

Алена Шлегель. Фартуна. Алей. 2014.

Зоя Луцэвіч. Liebe maht frei.
Інсталяцыя. 2014.

Таццяна Радзівілка. З праекта «Прыватнае жыццё».
Змешаная тэхніка. 2014.

Зоі. І галерэю партрэтаў Мікалая Батвінніка «Rosenhaus» — яго ўласны рамантызаваны «погляд на жанчын-мастачак, удзельніц выставы». Гэты праект, магчыма, і ўдалы сам па сабе, аднак не рэлевантны да агульнага феміністычна вытрыманага «паслання» экспазіцыі. Верагодна, ён патрэбны кампазіцыйна, бо глядацкі праменад таксама пачынаецца з партрэтнага відэа — дванаццаць «гаворачых галоў» экспанентак, — якое я забыў прыгадаць, захоплены яркімі візуальнасцямі ля ўвахода ў залы «Клары і Розы». З пункту гледжання выставачнай рыторыкі, «закальцаванне» падаецца даволі гарманічным — вывамі аўтарак пачынаецца і завяршаецца глядацкі рух. Але што датычыцца кантэкстуальнасці — тут мне няма чаго дадаць да ўжо сказанага.

Улічваючы прымеркаванасць праекта да высокаміфалагізаванага ў беларускім грамадстве веснавога «жаночага дня», дэкларатыўная апеляцыя куратаркі да «міфалагічных фігур Клары Цэткін і Розы Люксембург — аўтарак свята 8 сакавіка» не выклікае аніякіх непаразуменняў. Наадварот — выглядае трыб'ютам іх дасягненням у барацьбе за правы жанчын. Так, для масавай свядомасці Цэткін і Люксембург — выбітныя постаці, іх імёнамі названыя сталічныя вуліцы. Аднак складана скарэляваць асобы палітычных дзеячак з выразна апалітычным мастацтвам аўтарак «Клары і Розы», якія яўна абстрагуюцца ад палітычных выказванняў на карысць выказванням асобасным. Заўважу, што гэта характэрная тэндэнцыя апошніх гадоў — масавае «ўхіленне» мастачак, якія жывуць і працуюць непасрэдна ў Беларусі, ад палітычных і нават сацыяльных кантэкстаў (чаго не скажаш пра беларускіх аўтарках па-за межамі краіны, якія гэтыя тэмы не абмінаюць). Больш дарэчным быў бы зварот да імёнаў жанчын, якія маніфестацыяй уласных экзістэнцый зрабілі нешта рэвалюцыйнае менавіта ў мастацтве. Чаму б, напрыклад, не Яёі Кусама і Луіз Буржуа?

За багатай і шматасацыятыўнай іміджынерыяй выставы было б цікава пачуць саміх аўтарак, але візуальнасць дамінуе і падаўляе — твары ўдзельніц усміхаюцца са сцен і экрана, але іх галасоў не чуваць. Кантрольны стрэл у скроню камунікатыўнасці — згаданае відэа пры ўваходзе, дзе на адным экране ўсе яны нешта гавораць-гавораць-гавораць, але паколькі робяць гэта адначасова — атрымліваецца незразумелае прыглушанае мармытанне. На жаль, выяўленчасць перамагае сэнсавасць.

Але я ведаю, што падчас падрыхтоўкі да выставы камунікацыя паміж удзельніцамі была інтэнсіўнай. Прадуктыўным стаўся сам досвед калектыўнай працы: сустрэчы, абмеркаванні... Амаль усе працы былі створаны непасрэдна для экспазіцыі «Клары і Розы»! Добра, што выставай зафіксавана творчасць цяперашняга пакалення беларускіх мастачак на піку мастакоўскай кар'еры — запатрабаваных, паспяховых, уплывовых. Праекты іх паслядоўніц, несумненна, будуць ужо іншымі. ■

Першы крок да ідэалу

Праект «Беларуская мультпанарама. 40 гадоў на экране»
Музей гісторыі беларускага кіно

ІГАР АЎДЗЕЕЎ

«Два погляды на адно і тое ж». Рэжысёр Уладзімір Голікаў. 1972.

Унікальны і маштабны праект, разлічаны як мінімум на два гады, доўжыцца ў Музеі гісторыі беларускага кіно. Зразумела, яго супрацоўнікі імкнуцца прадставіць сучаснаму гледачу айчынную кінаспадчыну ў разнастайнасці яе дасягненняў. Аднак анімацыі ў чарадзе адметных рэтра-праграм, кінавечароў і выстаў тут да апошняга часу адводзілася менш увагі, чым кіно ігравому і дакументальнаму. Фактычна ўсё абмяжоўвалася асобнымі персанальнымі рэтраспектывамі кшталту «Мульці-марафону Міхаіла Тумелі» або «Святочных апавяданняў» Ірыны Кадзюковай і рэдкімі тэматычнымі выстаўкамі «Чароўная жалейка» ці «Жыццё ў казках». Здавалася немагчымым дасягнуць своеасаблівага ідэалу — прапанаваць наведвальнікам інтэрактыўны атракцыён «Залатая кніга беларускай анімацыі», удзельнікі якога з дапамогай сучасных электронных тэхналогій маглі б самастойна «пагартаць» яе старонкі і цягам віртуальнай экскурсіі пазнаёміцца з яе героямі ды аўтарамі.

За час існавання айчыннай мультыплікацыі зроблена амаль 180 стужак. Але некалькі дзясяткаў з іх (асабліва пачатковага перыяду, 70-х гадоў мінулага стагоддзя) не захаваліся наогул ці хоць бы у мінімальна належнай тэхнічнай якасці. Ні ў фільматэцы Нацыянальнай кінастудыі, ні ў фондах Беларускага архіва кінафотафонадакументаў у Дзяржынску, ні ў кінавідэапракатных арганізацыях краіны. Таму 40-годдзе нашай анімацыі супрацоўнікі музея вырашылі адзначыць фізічным аднаўленнем мульткалекцыі.

На шчасце, шэраг «зніклых» твораў прадставілі з уласных збораў самі аўтары. Аднак больш за 20 стужак можна было атрымаць толькі з замежжа (у прыватнасці, з Дзяржфільмафонду Расіі) і, зразумела, не бясплатна. Збор спонсарскіх сродкаў на выраб неабходных DVD-копій таксама заняў пэўны час. Таму і прэзентацыя «Беларускай мультпанарамы...», прымеркаваная да «круглай» даты, адбылася... на год пазней. Але галоўнае, што адзін з самых цікавых пластоў нашай кінаспадчыны нарэшце адноўлены амаль

«Няўдачнік». Рэжысёр Уладзімір Голікаў. 1972.

«Песня пра зубра». Рэжысёр Алег Белавусаў. 1982.

у поўным аб'ёме і паступова ўключаецца ў сучасны культурны кантэкст!

Паказы «Мультпанарамы...», якія ладзяцца ў музеі, маюць храналагічны прынцып. На пачатку кожнага месяца наведвальнікам прапануецца чарговая блок-падборка прыкладна з дзесяці стужак, якая дэманструецца некалькі разоў. Асноўнае для супрацоўнікаў музея на гэтым этапе работы з анімацыйнай спадчынай — паказ усіх беларускіх мультфільмаў, аздоблены навуковым каментарыем. Важна ўспомніць і дакладна ўяўляць, з якіх стужак пачыналася беларуская анімацыя, як развівалася далей.

Сярод айчынных мультыплікацыйных карцін спачатку пераважаў жанр кіноказкі, а самі яны былі арыентаваны пераважна на дзіцячую аўдыторыю. Але паступова фільмы зрабіліся шматадраснымі, а даволі простыя тэхнікі ажыўлення персанажаў з цягам часу ператварыліся ў сукупнасць складаных творчых прыёмаў. І гэта пры амаль пастаянным дэфіцыце мастакоў розных спецыялізацый, што не магло не адбіцца на галоўным складніку мультфільмаў — іх выяўленчай якасці. Распрацоўваючы прыдатныя сюжэты, рэжысёры неаднойчы былі вымушаны абмяжоўваць уласныя творчыя памкненні: скарачаць лік персанажаў, лакалізаваць месца дзеяння, спрашчаць колеравую палітру... Калі ж дэфіцыт неабходных спецыялістаў быў пераадолены, здараліся сапраўдныя прарывы.

«Цімка і Дзімка». Рэжысёр Марта Лубянікава. 1975.

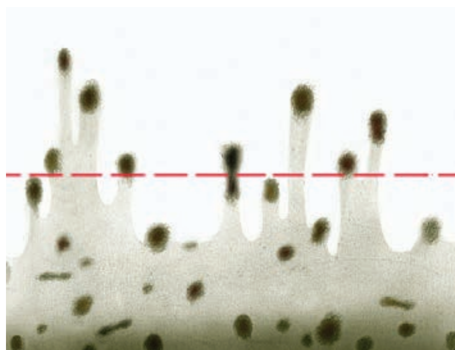
«Прыпавесць пра Гасана». Рэжысёр Ірына Кадзюкова. 1987.

Як тут не прыгадаць наш лялечны фільм-рэкардсмен (прынамсі на постсавецкай прасторы) «Чароўная жалейка»! Чаму рэкардсмен? Ён ствараўся з 1993-га па 1997 год пад кіраўніцтвам вядомага рэжысёра Міхаіла Тумелі творчай групай ажно з 65 чалавек. Стужка атрымалася амаль поўнаметражнай (47 хвілін). Для яе было выраблена каля 120 лялек, складаных па канструкцыі і апранутых у рэтра-строі — у строгай адпаведнасці з апісаннямі ў хроніках і легендах...

З цягам часу істотна пашырылася жанрава-тэматычная палітра: усё часцей сталі з'яўляцца мультфільмы-прыпавесці, стужкі камедыйнага, біяграфічнага, публіцыстычнага характару, нават мюзіклы. Адпаведна павялічвалася і колькасць узнагарод на міжнародных кінафестывалях у Германіі, ЗША, Францыі, Партугаліі, Канадзе, Японіі, Балгарыі, Сербіі, Літве, Расіі.

Аналізуючы айчынную мультыплікацыйную спадчыну, асабліва цікава ўсведамляць, як, пачынаючы са стужак «Касец-волат» Льва Шукалюкава і «Дудка-весялушка» Яўгена Ларчанкі, узмацнялася ўвага нашых аніматараў да беларускіх народных казак, літаратуры і мінулага Бацькаўшчыны наогул. Надзвычай моцны імпульс гістарычны накірунак атрымаў з прыходам рэжысёра Алега Белавусава. Варта нагадаць, што сёння прэстыж Нацыянальнай кінастудыі «Беларусьфільм» падтрымліваецца ў першую чаргу аніматарамі, якія паслядоўна і плённа працуюць у гістарычна-фальклорным рэчышчы. Асабліва калі мець на ўвазе такія выдатныя работы, як міні-серыялы «Аповесць мінулых гадоў», «Прыгоды Несцеркі», «Музычная скарбонка», «Беларускія прымаўкі».

«Дудка-весялушка».
Рэжысёр Яўген Ларчанка. 1978.

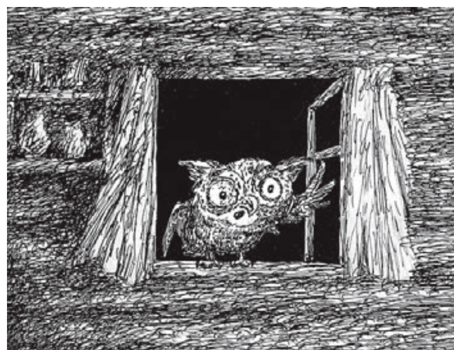

«Рыса».
Рэжысёр Міхаіл Тумеля. 1988.

Але вернемся да паказаў у рамках «Беларускай мультпанарамы...».

Натуральна, што часткай іх становяцца творчыя сустрэчы з найбольш вядомымі майстрамі айчыннай анімацыі. Успаміны апошніх дапамагаюць сучаснаму гледачу лепш уявіць гістарычны кантэкст, абставіны і перадгісторыю з'яўлення той або іншай стужкі. Часам здараецца, што глядач адкрывае для сябе не толькі нашы класічныя мультфільмы, але адначасова і іх аўтараў. Так гэта адбылося на прэзентацыі «Беларускай мультпанарамы...», куды ўпершыню за некалькі дзесяцігоддзяў былі запрошаны піянеры нацыянальнай анімацыі — рэжысёры Уладзімір Голікаў і Марта Лубянікава.

Студыя анімацыйных фільмаў існуе пры Нацыянальнай кінастудыі з сярэдзіны 1987-га і мае вызначаны аб'ём вытворчасці — да васьмі стужак працягласцю дзесяць хвілін у год. А вось самы першы «мульцік» з уступным цітрам, дзе было пазначана «Беларусьфільм», з'явіўся ў 1972-м. Доўгі час наша анімацыя ўспрымалася як эксперымент, які існаваў дзякуючы энтузіязму і вынаходлівасці апантаных творцаў.

«Дыназаўрык».
Рэжысёр Таццяна Жыткоўская. 1982.


«Сава».
Рэжысёр Уладзімір Пяткевіч. 1998.

Тут варта ўдакладніць, што першым айчынным мультфільмам доўгі час лічылася лялечная стужка «Няўдачнік», хоць на самой справе ім была карціна «Два погляды на адно і тое ж». Яе будучага пастаноўшчыка Уладзіміра Голікава спецыяльна запрасілі з Таджыкістана на нашу студыю, каб ён дапамог нараджэнню новага віду кінамастацтва, якое яшчэ не мела належнага фінансавання. Рэжысёр звярнуўся да кіраўніцтва рэспубліканскага ДАІ і прапанаваў зрабіць забаўляльна-павучальны мультфільм-заклік пра тое, як важна выконваць правілы дарожнага руху. Гэты заказ і стаўся пачаткам нашай анімацыі.

Дэманстрацыя «Беларускай мультпанарамы...» паспяхова ідзе, а супрацоўнікі музея працуюць над стварэннем разнастайных па жанрах і тэматыцы адрасных праграм. Відавочна, што дарослы глядач наведвае такія анімацыйныя паказы, каб вярнуцца да ўражанняў уласнага дзяцінства і перажыць настальгічныя пачуцці або адкрыць сваім дзецям ды ўнукам эмацыйна-маральны патэнцыял такіх прывабных старых «мульцікаў». Малады ж глядач кіруецца пазнавальным інтарэсам. У любым выпадку, арганізуючы такія паказы, важна адчуць: ці захавалі нашы лепшыя мультфільмы актуальнасць для беларусаў XXI стагоддзя, або гэтыя творы належаць толькі свайму часу? Пачатак праекта нечакана засведчыў: цудоўныя кінаработы для самых маленькіх, створаныя рэжысёрам Кузьмой Красніцкім, кранаюць сучасных трох-, чатырохгадовых дзяцей у меншай ступені. Відавочна, што ў працэсе больш ранняй сацыялізацыі тым патрэбны ўжо стасункі не столькі з казачнымі персанажамі, колькі з героямі-аднагодкамі.

«Касец-волат».
Рэжысёр Леў Шукалюкаў. 1976.

І яшчэ адзін клопат, звязаны з вяртаннем анімацыйнай спадчыны, — так званае «рэмасціраванне» большасці нашых класічных мультфільмаў. Інакш кажучы — узнаўленне іх колеру і гуку, зыходных уласцівасцей і тэхнічных характарыстык. У якой ступені вяртанне да першапачатковага варыянту ўзбагачае прагляд, было відаць на прыкладзе лялечнай стужкі «Няўдачнік», пакуль адзінай адроджанай з ранніх нашых мультстужак. Зразумела, праблему рэмасціравання музей наўрад ці вырашыць без падтрымкі асноўных партнёраў па праекце — Нацыянальнай кінастудыі і Беларускага архіва кінафотафонадакументаў у Дзяржынску.

За апошнія дзесяць гадоў Музей гісторыі беларускага кіно вярнуў нашай культуры мноства з'яў айчыннага кінематографа. Праект «Беларуская мультпанарама. 40 гадоў на экране» — красамоўнае таму пацвярджэнне. Магчыма, яго рэалізацыя паспрыяе вырашэнню і яшчэ адной вострай грамадскай праблемы. Нашы наведвальнікі часта пытаюцца, дзе можна набыць дыскі з фільмамі лепшых рэжысёраў беларускай анімацыі. Пакуль незразумела, што адказваць на гэта пытанне. Спадзяюся, пройдзе час, і мы здолеем задаволіць запыт гледача. Прычым канкрэтна і станоўча.■

Алег Хадоска

ПРЫХІЛЬНІК КЛАСІКІ І ПОСТМАДЭРНУ

ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ

У кожным відзе мастацтва ёсць асобы, чые творы, новыя і ранейшыя, вызначаюць магчымы прафесійны ўзровень. На пэўнай культурнай тэрыторыі, у пэўнай краіне. Вызначаюць планку, да якой многія могуць і не дацягнуцца. Творчасць Алега Хадоскі цікавая тым, што кампазітар здатны такой прывіднай, няўлоўнай, ілюзорнай субстанцыяй, як музыка, перадаць светаадчуванне сучаснага чалавека.

Для беларускай рэальнасці нават крыху дзіўна, калі аўтар аднолькава паспяхова ўвасабляе свае ідэі ў розных акадэмічных жанрах: у музыцы сімфанічнай, харавой, апернай, балетнай, у творах для драматычнага тэатра і кіно. Нязвыкла і тое, што за сваю Першую сімфонію яшчэ зусім малады Алег Хадоска атрымаў Дзяржаўную прэмію Беларусі (не памятаю аналагічных прыкладаў за апошнія 20-30 гадоў). А за музыку да купалаўскага спектакля «Не мой» быў адзначаны Першай нацыянальнай тэатральнай прэміяй.

Кампазітар запатрабаваны. Музычныя калектывы і тэатры імкнуцца супрацоўнічаць з ім, бо ведаюць: вынік атрымаецца годны. Хадоска «выдасць» максімум таго, на што здатны. Ён не схільны да багемнага ладу жыцця. З аднаго боку, тыповы інтраверт, паглыблены ў свае творы і працэс сачынення музыкі. Ведае сабе цану і мастацкі кошт таго, што піша. Але з другога — абсалютна не «забранзавелы». Лёгкі ў стасунках. Смяшлівы і дасціпны. Уражанне, што яму проста няма часу пускаць пыл у вочы і займацца самарэкламай. Чалавек, які ў творах і ў жыцці мысліць глыбока і не банальна.

«Зала чакання» Алега Хадоскі. Харэаграфія Юліі Дзятко і Канстанціна Кузняцова. Нацыянальны тэатр оперы і балета Рэспублікі Беларусь.

Памятаю, як у 1998 годзе ў Белдзяржфілармоніі, у праграме «Мінскай вясны» адбылася прэм'ера вашай Першай сімфоніі, твора маштабнага і нечаканага для маладога кампазітара. Здаецца, такімі сачыненнямі ў нас ніхто не дэбютаваў. У той час вы з'яўляліся таксама аўтарам Другой і Трэцяй сімфоній, але гэтыя творы не былі выкананы. Як складваліся вашы стасункі з сімфанічнай музыкай у наступныя гады?

— За гэтыя гады прагучала Трэцяя сімфонія (праўда, толькі аднойчы). Была напісана Чацвёртая. Лёс апошняга твора склаўся больш удала: яе выканалі практычна ўсе беларускія калектывы.

Першая сімфонія прысвячалася Чайкоўскаму, Трэцяя стваралася пад уплывам творчасці Францыа Віёна. У Чацвёртай сімфоніі ёсць прысвячэнне?

— Яна называецца «Белая Русь» і прысвечана Анатолю Багатырову, майму настаўніку ў Акадэміі музыкі. Сімфонія мае падзагаловак — «антырэмікс». Чаму? У Ігара Лучанка ёсць песня «Если бы камни могли говорить...». Сапраўды, калі б яны маглі размаўляць, мы шмат пра што даведаліся б. Я падумаў, што існуе субстанцыя, якая можа весці дыялог са слухачом. Гэта музыка. І ўзнікла ідэя — узяць беларускую музыку розных эпох і праз яе прасачыць, як змянялася духоўная сутнасць нацыі, тое, як мяняліся мы. «Рэмікс» — гэта калі бяруцца песні і робіцца, скажам так, дыскатэчны варыянт твора. А тут я абіраў вядомыя ў свой час мелодыі...

З музыкі акадэмічнай ці папулярнай?

— Знаменны распеў увасоблены не самім творам, а маёй стылізацыяй. Прысутнічае і кантавая культура. Рамантызм заяўлены тэмай з оперы «Фауст» Антонія Генрыха Радзівіла, мінулае стагоддзе — творамі Ісака Любана («Бывайце здаровы»), Ігара Лучанка («Майскі вальс»), Эдуарда Ханка («Вы шуміце, бярозы»).

А ў выніку не мог атрымацца твор, стракаты па стылі?

— Мелодыі розных аўтараў усё-такі яднае агульная думка. У сімфоніі ёсць роздум галоўнага героя пра тое, што з намі адбываецца. Асноўны клопат быў у тым, каб XX стагоддзе не выглядала карыкатурна...

Так, супастаўленне знаменнага распеву і папулярнай песні можа аказацца не на карысць апошняй...

— Але ж самыя папулярныя творы — люстэрка, у якім адбіваецца наша сутнасць. У музыцы Лучанка і Ханка геніяльна ўвасоблены дух эпохі. Таму былі абраныя менавіта гэтыя песні. Чацвёртую сімфонію я напісаў у 2000-м. Літаральна праз тыдзень-два дырыжор Анатоль Лапуноў і аркестр Белтэлерадыёкампаніі ўзялі яе ў работу. Быў зроблены запіс, думаю, гэта лепшае выкананне. Для мяне гэты час аказаўся вельмі плённым. Калі дырыжор высока цэніць тваё сачыненні, новыя творы адразу ж запісваюцца.

Прэм'ера вашай наступнай сімфоніі, Пятай, адбылася летась у Кіеве. Цікава, а чаму не ў Мінску? І як ваша партытура трапіла ў кіеўскі аркестр?

— Ва Украінскую акадэмію музыкі я прыехаў на стажыроўку. Невялікую: два тыдні. Сустрэўся з даўнім сябрам, кампазітарам Іванам Тараненкам. Ён распавёў, што ў Кіеве ладзіцца адметны фестываль. Ён доўжыцца тыдзень, на ім гучыць выключна сучасная музыка. І дзяржава выдзеліла вялікія сродкі для гэтага фэсту.

Калі нашы кампазітары прачытаюць гэтыя радкі, іх душа затрымціць ад хвалявання, шкадавання і лёгкай зайздрасці. Бо

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

Фота з архіва кампазітара.

«Папялушка» Алега Хадоскі. Харэаграфія Раду Паклітару. Латвійская нацыянальная опера.

ў нас аналагічны фестываль існаваў у 1990-я, а потым знік. Ці рэальна яго адрадзіць, ніхто не ведае...

— Канцэрты фестывалю ішлі паралельна на розных пляцоўках. Былі прадстаўлены розныя жанры. Прычым у адным канцэрце прагучалі тры сачыненні ўкраінскіх кампазітараў, мая сімфонія і опус швейцарскага аўтара — дастаткова складаныя творы. У Кіеве вялікая зала філармоніі знаходзіцца ў будынку былога Дваранскага сходу. Зала крыху меншая па памерах за нашу філармонію, мае вельмі добрую акустыку. У Кіеўскай філармоніі працуе шыкоўны аркестр! За дзве рэпетыцыі (адна з іх была генеральная) зрабілі сімфонію. Усе мае сачыненні, напісаныя для аркестра, — тэатральныя. Таму перад выкананнем узнікла думка: чаму б на гэтую музыку не паставіць балет? Яго назва «Сем смяротных грахоў».

Якая працягласць партытуры?

— Палова гадзіны гучання.

Чаму вас закранула гэтая тэма? Як прыйшлі да такой назвы? Відавочна, што яна ўплывае на структуру твора, сэнс, стыль...

— Дзіўна, але ўсе мае няцотныя сімфоніі звязаны з іншымі відамі мастацтва. Штуршком да напісаныя Першай быў фільм «Пакаянне» Тэнгіза Абуладзэ. Трэцяя звязана з паэзіяй Франсуа Віёна. А вось нараджэнне Пятай было справакавана жывапісам Босха. Спачатку думаў пра Гою. Мне падабаюцца абодва творцы, бо яны мастакі-філосафы. Але ў рэшце рэшт спыніўся на жывапісе Босха. У адной з яго ранніх прац, «Стальніцы» (па-руску «Столешницы»), будучы стыль мастака ўгадваецца дастаткова выразна. Я імкнуўся адлюстраваць у музыцы яго іранічны погляд на свет. Таму пры нібыта страшнай назве сімфонія (і балет) дастаткова лёгкія...

Я ўжо ўявіла: некага будуць ганьбіць, ушчуваць, развенчваць! А на сцэне пабачым колы пекла з грэшнікамі...

— Калі грахі былі б такія жахлівыя, дык ніхто б не грашыў! *(Смяецца.)* Яны ж прывабныя на самой справе! Спачатку я не думаў пра балет, але ў музыцы прысутнічалі вобразы грахоў. Пачынаючы з Чацвёртай сімфоніі, у маіх творах меліся цытаты. І ў «Грахах» выкарыстоўваюцца чужыя музычныя тэмы. Іх няшмат, яны ўжываюцца як сімвалы. Падчас характарыстыкі гневу гучыць Бетховен: раптам урываецца тэма з яго рондо «Лютасць з нагоды згубленага гроша». Чалавек, знаёмы з сусветнай музычнай культурай, гэты твор пазнае. У характарыстыцы зайздрасці, зразумела, узяў тэму Сальеры...

З оперы Рымскага-Корсакава?

— Не. З сачыненняў самога Сальеры. Хоць не думаю, што атручэнне Моцарта было насамрэч. Музыка «Сямі грахоў» вытрымана ў духу постмадэрну, тут прысутнічаюць розныя стылі. У тым ліку амаль рэстаранная музыка 1930-х гадоў, калі хацелася абмаляваць такі грэх, як абжорства. У якасці харэографаў выступаюць Канстанцін Кузняцоў і Юлія Дзятко. З гэтымі пастаноўшчыкамі ў нас ужо ёсць сумесны спектакль «Зала чакання», увасоблены на эксперыментальнай сцэне Опернага. Над «Сямю грахамі» разам з намі працуе таленавіты мастак Ілья Падкапаеў. Склаўся невялікі творчы калектыў, у якім мы адзін аднаго добра адчуваем і разумеем.

Балет плануецца для эксперыментальнай сцэны? Асабліва, калі ўлічыць нешматлікасць герояў...

— Спачатку планавалі, што будзе 10 персанажаў — сем грахоў, Смерць і Юнак з Дзяўчынай. Потым разам з харэографамі вырашылі: патрэбны і масавыя сцэны. Ёсць згаданыя героі — і ёсць іх двайнікі, або люстэркавыя адбіткі. Ёсць грэх як сутнасць, а ёсць грэх як чалавек, носьбіт такіх уласцівасцей.

Не хацелі б і «Залу», і «Сем грахоў» пабачыць на вялікай сцэне?

— Нам абяцалі, што так будзе. А як атрымаецца, не магу сказаць. Дзятко і Кузняцоў як харэографы пакуль што не пачалі ставіць. Яны гатовыя распачаць у любы момант, але няма прынцыповага рашэння кіраўніцтва тэатра. Яно паглядзела эскізы, паслухала музыку. Звычайна прыношу ў тэатр дэмаверсію. Гэтак рабіў і для «Залы чакання», у выніку пад запіс і танцавалі. Хоць меркавалася, што будзе жывы аркестр. Але не склалася. Спадзяюся, што з «Сямі смяротных грахоў» атрымаецца відовішчны спектакль.

Хацела распытаць пра оперу «Чорны манах», якую вы напісалі паводле аповесці Чэхава. Здзівілася, як можна стварыць оперу на празаічны тэкст і такі нечаканы сюжэт!

— Опера аднаактовая. Лібрэта маё, зробленае на аснове тэксту пісьменніка. Чатыры дзейныя асобы...

Цікава, як размеркаваны галасы? Бо ў гэтым ёсць момант інтэрпрэтацыі...

— Галоўны герой, Андрэй, — тэнар. Таццяна, яго жонка, — сапрана. Яе бацька — барытон. Чорны манах — бас.

У гучанні высокіх галасоў заўжды прысутнічае ахвярнасць, а ў нізкіх — элемент інфернальнасці. Вы не баіцеся брацца за тэмы, дзе прысутнічае містыка, з героем адбываюцца непапраўныя зрухі, а ў фінале ён вар'яцее? Трэба ж нейкім чынам перадаць у музыцы блізкі псіхалагічны стан...

— Не баюся.

Ведаю, «Чорны манах» быў замовай Варонежскага тэатра оперы і балета. Прэм'ера адбылася?

— Пакуль не. Тэатр быў зацікаўлены, але здарыўся фінансавы крызіс, і пакуль усё адкладзена да лепшых часоў.

А нашаму Тэатру оперы і балета не прапаноўвалі?

— Паказваў. Музычны матэрыял спадабаўся. Партытура была напісана для вялікага сімфанічнага аркестра. Але паколькі ў Мінску пастаноўку меркавалі для залы Александроўскай, дык прапанавалі перарабіць на камерны склад, не больш за 18 музыкантаў. За месяц пераінструментаваў. Такім чынам, два варыянты партытуры ёсць. Дзейных асоб мала, пастаноўка не патрабуе складаных дэкарацый. Гэта не дарагі праект, але лёс спектакля пакуль не вызначаны.

Так, вострая патрэба грамадства ў творах сучасных кампазітараў ёсць. Тым больш у камернай зале тэатра пачалі актыўна ставіцца аднаактовыя оперы, і «Чорны манах» таксама мог

Ілья Падкапаеў. Эскізы дэкарацыі і касцюмаў да оперы «Чорны манах».

бы выклікаць не малы рэзананс. Характэрна: маскоўскія музычныя крытыкі пісалі, што камерныя спектаклі — ці не самае цікавае з паказанага ў снежні 2013 года падчас опернага форуму. Іншае пытанне. Ці хапае часу хадзіць на канцэрты? Што апошнім часам здзівіла ці ўзрушыла?

— Выпраўляюся рэдка. Каб не засмучацца. Класічныя творы, замежныя ці рускія, можна паслухаць у запісе. Такіх запісаў, нават першакласных, у інтэрнэце хапае. Часам яны лепшыя, чым непасрэднае выкананне. На мой погляд, стаўленне да сучаснай нацыянальнай музыкі змянілася. Я ўжо згадваў імя Анатоля Лапунова. Калі ён займаўся партытурай, запісваў твор, дык рабіў гэта шчыра, прыкладаў максімум намаганняў. А цяпер часам чуеш, што «халтура» гучыць са сцэны. Бывае, кампазітар у шоку ад таго, як аркестр выканаў яго твор. Здараецца, дырыжор не хоча выходзіць да аркестра, бо рэпеціруюць сачыненне адны музыканты, на канцэрт прыходзяць іншыя... Таму шкада ўласнага часу.

А якія прэм'еры айчыннай музыкі прагучалі за апошні сезон? У Оперным паглядзеў балет «Вітаўт» з музыкай Вячаслава Кузняцова. Раней хоць бы сезон у філармоніі адкрывалі сачыненнямі айчынных кампазітараў, напрыклад, творамі Дзмітрыя Смольскага ці Галіны Гарэлавай. Цяпер і таго няма, прэм'еры здараюцца ўсё радзей... Аркестры больш зацікаўлены, каб падабацца публіцы. У канцэрце можа прагучаць некалькі твораў беларускіх аўтараў, але асобныя часткі сімфоніі. А хіба такім чынам можна мець уяўленне пра канцэпцыю?..

А з тэатральных уражанняў апошняга часу штосьці «зачапіла»?

— Балет «Шэсць танцаў» з харэаграфіяй Іржы Кіліяна.

Сапраўды, вельмі смешна і віртуозна!

— Справа не ў тым, што смешна, а ў тым, як зроблена. Таленавіта, нечакана, вытанчана. Такія пастаноўкі натхняюць...

Шмат гадоў таму вы распавядалі пра творцаў, якія з'яўляюцца для вас неаспрэчнымі аўтарытэтамі ў музыцы. Перадусім называлі імёны Пятра Чайкоўскага, Гіі Канчэлі і Альфрэда Шнітке. Іерархія каштоўнасцей змянілася?

— Не, засталася ранейшай. Кожны з гэтых аўтараў — кампазітар-філосаф. Некалі Яўген Еўтушэнка сказаў: «Поэт в России больше, чем поэт...» Згаданыя асобы болей, чым кампазітары.

Некалькі пытанняў пра тэмп сачынення музыкі. Напэўна, працуеце, як Пётр Ільіч, — планамерна і дзень у дзень.

— Калі ёсць заказ...

Дзве дзеі балета «Папялушка» для пастаноўкі ў Латвійскім тэатры оперы і балета вы напісалі за два месяцы (прычым адразу партытуру). Пралог і пачатак 1-й дзеі няскончанай оперы «Шляхціц Завальня» — за месяц. Цяпер працуеце над мюзіклам «Скрыпач на даху» для Музычнага тэатра і за два месяцы зрабілі клавір...

— Ужо і партытура гатовая.

Калі рухаецеся ў такім тэмпе, а ў выніку атрымліваюцца высокакласныя творы, дык вы — геній!

— Усім кажу, што я — чалавек лянівы. Гультай. І напружвацца не люблю. Таму працую хутка. І шмат... Каб хутчэй зрабіць і адпачываць. *(Смяецца.)* Праўда, акрамя сачынення музыкі маю яшчэ тры месцы працы. У Акадэміі музыкі выкладаю кампазіцыю, інструментоўку і чытанне партытур. У Мінскім каледжы мастацтваў навучаю сачыненню музыкі і аранжыроўцы. У БДУ культуры і мастацтваў працую на харавой кафедры. Час ад часу сімфанічны аркестр Маладзечанскага музычнага каледжа, якім кіруе Рыгор Сарока, заказвае інструментоўкі. Калектыў вельмі прыстойны па музычным узроўні, шмат гастралюе, запрашае адметных выканаўцаў. Падабаецца, як працуе Сарока, асоба артыстычная. На такіх энтузіястах мастацтва і трымаецца.

Выпадкова даведалася, што нядаўна вам споўнілася 50 гадоў. Як быццам і вынікі падводзіць рана. Але папярэднія — можна...

— *(З усмешкай.)* Значыць, з катэгорыі маладых перайшоў у катэгорыю сталых...

Ці задаволены тым, што паспелі зрабіць?

— Напісана дзве оперы («Цень» — паводле Шварца і «Чорны манах»), тры балеты («Папялушка», «Зала...» і «Сем грахоў»), буйныя харавыя сачыненні, пяць сімфоній. Але не магу сказаць, што рэалізаваў сябе цалкам.

Дзіўна, што значныя творы, пакуль не ўвасобленыя на сцэне, не ахалоджваюць імпэт. Калі ўлічыць, колькі з напісанага не пастаўлена, думаю, вас часта наведвае пачуццё незадаволенасці...

— Калі «Чорны манах» існуе як завершаны твор, дык раней ці пазней ён набудзе сцэнічную інтэрпрэтацыю. Мо ў нас, мо ў Расіі. Але больш мяне хвалюе і турбуе тое, што не напісана. Таму будзем працаваць далей... ■

НАДЗЕЯ УСАВА

Канцэпт эпохі ў музейных залах

Нашы дзесяць стагоддзяў

Нацыянальны мастацкі музей прадставіў свой самы маштабны праект — выставу «Дзесяць стагоддзяў мастацтва Беларусі», прымеркаваную да 75-годдзя з дня ўтварэння музея. Верагодна, упершыню пад адным дахам была сабрана такая колькасць экспанатаў — 473 творы ад часоў Візантыі да нашых дзён. Невыпадкова на адкрыцці міністр культуры Барыс Святлоў назваў праект «культураёмістым».

Ідэя выставы нарадзілася ў Белгазпрамбанку, кіраўніцтва якога збірае карпаратыўную калекцыю нацыянальнага мастацтва. Ужо набыты творы Шагала, Суціна, Любіча, Крэменя, Кікоіна, Царфіна і Ваньковіча, Сцялецкага і Глюкмана, скульптуры Цадкіна, Індэнбаўма і кніга «Жазло праўлення» Сімяона Полацкага.

Назва — «Дзесяць стагоддзяў мастацтва Беларусі» — з'явілася адразу. Гучныя словы, як вядома, абавязваюць. Якія аб'екты павінны прадстаўляць тысячагадовую гісторыю мастацтва Беларусі? Канцэпцыя выставы, прапанаваная да разгляду Уладзімірам Счасным, прадугледжвала нязвыклыя прынцыпы выбару і рэпрэзентацыі мастацкага матэрыялу. Яна мела на мэце не толькі храналагічны паказ твораў па стагоддзях і стылях, але і вылучэнне пэўнай праблематыкі ўнутры кожнай з частак: «Традыцыі мастацтва Візантыі», «Рэнесанс і барока», «XIX стагоддзе: дыялог культур», «Мастацкія школы мяжы XIX—XX стагоддзяў», «Гістарычны рамантызм 1980—2000 гадоў» і «Мастацтва постмадэрнізму».

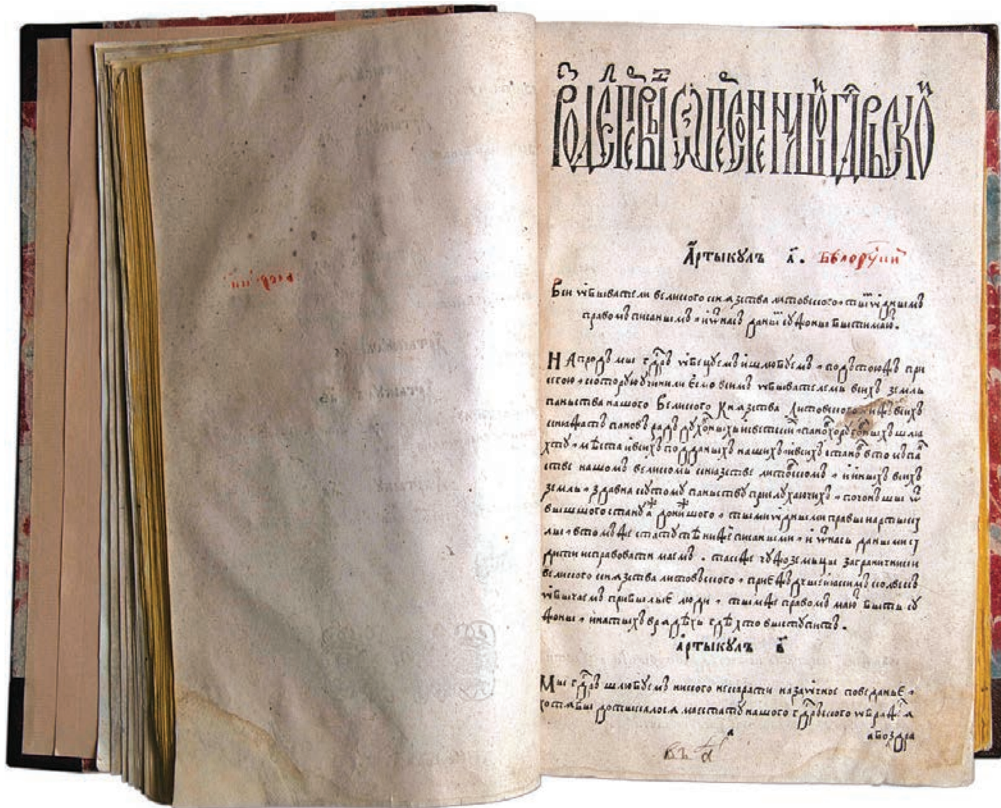
Праз недахоп месца для паказу эксперты вырашылі абмежавацца толькі выяўленчым і дэкаратыўна-прыкладным мастацтвам, выключыўшы народнае і інсітнае. З-за дарагой перавозкі (на гэтыя грошы можна набыць яшчэ некалькі каштоўных экспанатаў) адклалі да лепшых часоў і дэманстрацыю шэдэўраў Беларусі з музейных збораў краін-суседак. Адным з прынцыповых рашэнняў стала ўключэнне ў спіс экспанентаў выставы мастакоў, якія нарадзіліся на тэрыторыі сучаснай Беларусі. Выключэнне было зроблена толькі для творцаў,

ганараваных званнямі народных мастакоў Беларусі.

Самай вялікай праблемай, што абмяркоўвалася куратарамі, стаў адбор музейных экспанатаў. Калі са старажытным перыядам, ад якога засталося некалькі сотняў артэфактаў, куратары прыйшлі да адзінага рашэння даволі хутка, то ХХ стагоддзе, а асабліва яго другая палова выклікала бурныя спрэчкі. Саюз мастакоў Беларусі налічвае больш за тысячу сяброў з усіх рэгіёнаў. Часавая адлегласць невялікая, і аб’ектыўнасць выбару вельмі адносная. Куратары хацелі абраць характэрныя працы майстроў, якія б адлюстравалі прынцыпы прынятай канцэпцыі. Яны імкнуліся да нечаканых супастаўленняў: напрыклад, побач з творамі масцітага мастака змяшчалі цудоўныя працы малавядомага майстра, карціны якога эксперты палічылі патрэбным паказаць. Варта назваць прыклады такога суседства: народны мастак Вітольд Бялыніцкі-Біруля і нікому пакуль не вядомы Мацвей Зайцаў, знакаміты Фердынанд Рушчыц і Зінаіда Астаповіч, працы якой нядаўна патрапілі ў музей, трагічна загінулыя сучасныя жывапісцы-міфатворцы — прызнаны Мікалай Селяшчук і невядомы Сяргей Кухто з Віцебска. Пейзажны шэдэўр Суціна і эцюд яго аднакласніка па школе Кругера Івана Ахрэмчыка. Многія творы сталі адкрыццямі для беларусаў — бліскучыя жывапісныя дзіцячыя партрэты Паўла Южыка са Смаргоні, пінскія ксілаграфіі эмігранта Арсеня Зайца, мінскія пейзажы-эцюды Мікалая Дучыца, напісаныя адразу пасля вызвалення горада ў 1944 годзе.

На гэтай выставе мінчукі ўпершыню ўбачылі некаторыя карціны Марка Шагала, «Еву» Хаіма Суціна (1928), партрэт Тамаша Зана пэндзля Ваньковіча — адзінае яго палатно ў Беларусі. Праца выхадца са Смілавіч — самы дарагі прадмет на выставе. Твор мастацтва сышоў з малатка на аўкцыёне Sotheby’s у Нью-Ёрку за 1 млн 860 тысяч долараў.

Выстава рыхтавалася ў сціслыя тэрміны — на працягу 9 месяцаў. Выдавецтвам «Чатыры чвэрці» пад навуковай рэдактурай кандыдата мастацтвазнаўства Барыса Лазукі быў зроблены каталог з удзелам 20 лепшых мастацтвазнаўцаў, гісторыкаў і культуролагаў з Мінска, Вільнюса, Віцебска і Барысава. Сярод іх буйныя навукоўцы — дактары навук Адам Мальдзіс і Іаланта Шыркайтэ, кандыдаты навук Андрэй Ярашэвіч, Вольга Бажэнава, Аляксандр Лісаў, Людміла Вакар.



Статут Вялікага Княства Літоўскага 1588 года, ці Трэці збор законаў ВКЛ. 1588.

Вышэйшае дасягненне старабеларускай прававой думкі. Быў падрыхтаваны камісіяй пад кіраўніцтвам канцлера ВКЛ Яўстафія Валовіча і падканцлера Льва Сапегі. Надрукаваны на старабеларускай мове ў 1588 годзе ў Вільні, у друкарні купцоў Мамонічаў, якая працягвала пачатыя Францыскам Скарынай традыцыі ўсходнеславянскага кнігадрукавання. Прадстаўлены на выставе асобнік — адзіны, што захоўваецца ў Беларусі.

Артыкулы і біяграфіі мастакоў былі перакладзены на рускую і ангельскую мовы, вокладку каталога і плакат выставы выканаў вядомы беларускі дызайнер Уладзімір Цэслер. Выява сімвалічная — зрэз камля магутнага дрэва з глыбокімі расколінамі-ранамі, з векавымі кольцамі 10 стагоддзяў... Стрымана па колеры і па-філасофску ёміста.

Цягам трох месяцаў працавала група лепшых беларускіх музейных фатографаў (Дзмітрый Казлоў, Алег Лукашэвіч, Аляксандр Аляксееў), якія падрыхтавалі неацэнны відэа- і фатаграфічны матэрыял для каталога выставы, аб’ехаўшы амаль усе рэгіёны краіны. Многія творы мастацтва ў гэтым каталогу былі апублікаваны ўпершыню і такім чынам уведзены ў навуковы зварот: напрыклад, шкло гуты Краеўскіх з Барысаўскага аб’яднанага музея, карона Торы і гравюры Арсеня Зайца з Музея беларускага Палесся ў Пінску, эцюды Паўла Южыка са Смаргонскага раённага музея і пакуль адзіны ў Беларусі жывапісны эцюд народнага мастака СССР Яўсея Майсеенкі з Буда-Кашалёўскай раённай галерэі яго імя, разьбяныя драўляныя падсвечнікі і многія іншыя, не менш каштоўныя рарытэты.

На кароткі тэрмін у музей былі прывезены нацыянальныя святыні духоўнай культуры — Крыж Еўфрасінні Полацкай (копія, зробленая брэсцкім майстрам Мікалаем Кузьмічом) з Полацка і Статут ВКЛ на старабеларускай мове з Музея горада Магілёва, на набыццё якога збіралі грошы «ўсей грамадою».

Перад тым, як стаць часткай маштабнай экспазіцыі, многім экспанатам спатрэбілася рэстаўрацыя. Некаторыя прадметы здабылі другое жыццё: напрыклад, партрэты фундатараў касцёла ў Кемялішках, жырандоль урэцкага шкла з Ружанскага касцёла. Арнаты з выкарыстаннем фрагментаў слуцкіх паясоў — галоўны літургічны ўбор каталіцкіх святароў — аднаўлялі ў сціслыя тэрміны.

Прайшоў рэстаўрацыю ў вядомай саломапляцельшчыцы Любові Селівончык адзін з самых незвычайных экспанатаў — Саламяная Царская брама (XVIII — пачатак ХХ стагоддзя) з Музея народнага мастацтва ў Раўбічах. Такія брамы ўпрыгожвалі іканастасы ў праваслаўных і уніяцкіх храмах. Звычайна яны выраблялiся з дрэва і інкруставаліся каш-

←

Вішчынскі грашова-рэчавы скарб. Срэбра. XII—XIII стагоддзі.

Знойдзены падчас раскопак замка XII—XIII стагоддзяў каля вёскі Вішчын Гомельскай вобласці. Скарб мае характар «надзвычайнага»: схаваны спехам, верагодна, падчас штурму замка. Складаецца з 25 ювелірных вырабаў і іх фрагментаў, а таксама грашовай часткі, прадстаўленай некалькімі відамі плацёжных срэбных зліткаў — грыўнамі кіеўскага, літоўскага і наўгародскага тыпаў.

тоўнымі камянямі, але ў XVII стагоддзі беларускія сяляне замянілі разьбяную пазалоту брамы карункавым пляценнем з саломкі, а замест уставак з каштоўных камянёў пачалі выкарыстоўваць невялікія кавалачкі тканіны. Вядомы толькі тры такія брамы, аналагаў унікальнаму помніку народнага мастацтва ў свеце няма.

Прывялі ў экспазіцыйны выгляд партрэт першай у рэспубліцы народнай артысткі СССР Ларысы Александроўскай, напісаны Іванам Ахрэмчыкам, і партрэт пэндзля Міхася Станюты яго дачкі Стэфаніі. У рэстаўрацыйных майстэрнях пабываў і шэдэўр народнага дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва — маляваны дыван «Дзева на водах» мастачкі Алены Кіш, імя якой нароўні з Пірасмані занесена ў «Сусветную энцыклапедыю наіўнага мастацтва».

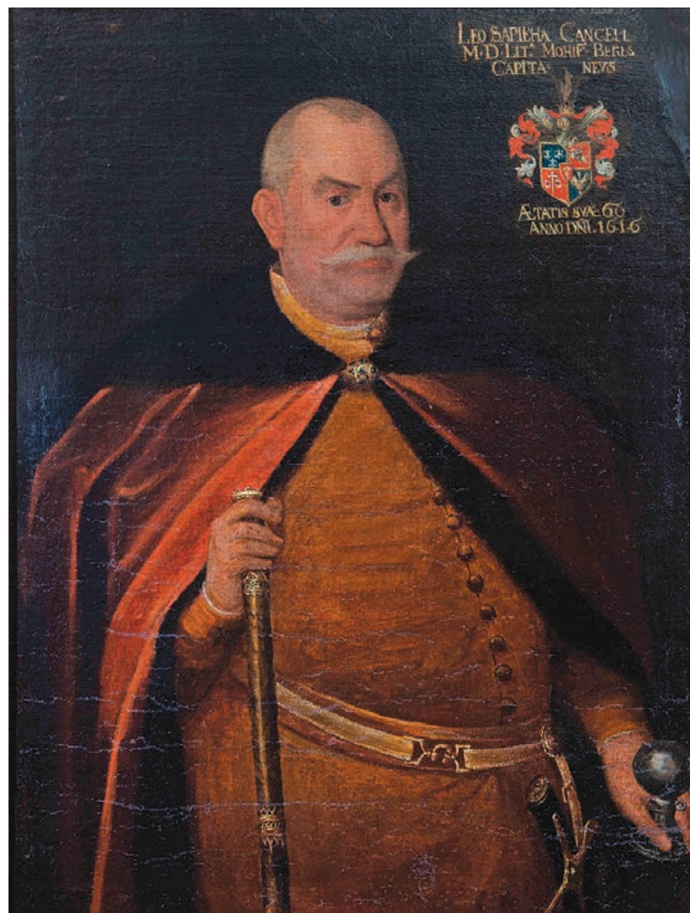
Вялікае ўражанне зрабіў і нязвыклы Драздовіч — яго нядаўна адрэстаўраваная сімвалічная карціна «Прарок» 1931 года, замоўленая ксяндзом Станіславам Глякоўскім для касцёла і падораная музею нашчадкам ксяндза кампазітарам Яўгенам Паплаўскім у 1987 годзе, стала адкрыццём выставы.

Выбар месца экспанавання ў музеі вырашыўся не адразу. Аказалася, што маштабныя праекты з такой колькасцю экспанатаў і годнымі ўмовамі захоўвання ў Мінску паказаць вельмі цяжка. Вырашана было не парушаць звыклага аблічча сталай экспазіцыі Нацыянальнага мастацкага музея, а выкарыстоўваць магчымасці пяці залаў першага паверха і галерэі вышэй, змяніўшы і асучасніўшы выставачныя прасторы. Для ажыццяўлення былі запрошаны тры дызайнерскія групы з Беларусі (бюро Алены Матросавай), Літвы (архітэктар гістарычных інтэр'ераў Віргінія Павіліўскайтэ) і Санкт-Пецярбурга (бюро Любові Лявонцьевай), якія, прыняўшы адзіную дызайн-канцэпцыю, зладжана працавалі ў адзіным ключы. «Экспазіцыя заснавана на дадатковых экспазіцыйных модулях, якія дазваляюць ствараць усярэдзіне кожнай залы свой асаблівы сцэнар, які адпавядае тэме, што раскрываецца там і правакуе наведніка на даследаванне. Мы імкнёмся мінімальна задзейнічаць сцены і максімальна нагрузіць інфармацыяй штучна створаныя ўсярэдзіне памяшкання прасторы. Але, тым не менш, сцены важныя для нас — як каляровая аснова экспазіцыі і як носьбіт вялікіх блокаў інфармацыі. Мы перафарбавалі ўсе сцены ў музеі (у залах, аддадзеных пад экспазіцыю), што безумоўна, на наш погляд, змяніла многія памяшканні, дадаўшы ім глыбіні, строгасці і сэнсу», — зазначыла Любоў Лявонцьева, аўтар дызайн-канцэпцыі выставы.

Наведнікі прывыклі да класічнага аблічча музея, да яго ўрачыстай беламармуровай каланады і лесвіцы. Але на гэтай выставе інтэр'еры займелі незвычайны выгляд. Маладыя архітэктары з Санкт-Пецярбурга распачалі своеасаблівую дызайн-інтэрвенцыю ў архітэктурную класіку: закрылі велізарным белым палатном шэрагі калон і ўзнялі на балюстраду дадатковыя стэнды, якія ў два разы павялічылі выставачную плошчу. Новае светлавое абсталяванне дазволіла па-іншаму падаць многія музейныя прадметы. Гледачоў сустракала выява знака выставы — зрэз старога векавога дуба з гадавымі кольцамі. Драматызм нашай гісторыі падкрэслены глыбокімі расколінамі, што перарывалі гарманічнае развіццё. Вестыбюль ператварыўся ў жывую прастору. На вялікія белыя палотны бесперапынна праецыраваліся выявы прадстаўленых на выставе экспанатаў і помнікаў архітэктуры.

Святло не толькі дапамагло выявіць прыгажосць выцвілых маляванак Язэпа Драздовіча, Алены Кіш (у вестыбюлі) і стараверскіх пацеркавых абразоў з Веткі ў разьбяных рамах, яно зайграла на паліхромных пазалочаных драўляных скульптурах, каштоўных старадруках Скарыны і Мсціслаўца, на пазалоце старадаўняй царскай брамы і прымусіла зазіхацець крышталь урэцкага шкла ўнікальнай жырандолі, срэбныя і залатыя ніці слуцкіх паясоў у каталіцкіх арнатах.

Эмацыйную прыўзнятасць экспазіцыі падтрымалі музычныя фрагменты, што суправаджалі відэаматэрыялы па



Невядомы майстар. Партрэт Льва Сапегі. Алей. 1617(?).
Гэта адзіны вядомы прыжыццёвы партрэт Льва Сапегі. У ім ён прадстаўлены як канцлер Вялікага Княства Літоўскага з посахам і дзяржаўнай пячаткай у руках. Шабля ў ножнах сімвалізуе ваенныя заслугі. Партрэт захоўваўся ў Віленскім беларускім музеі імя Івана Луцкевіча, у 1968 перададзены ў дзяржаўны музей у Мінску Пятром Сергіевічам.

Двухбаковы кунтушовы пояс. Шоўк, нітка залачоная, нітка срэбная. 1760(1762)—1776.
Урачысты і багата ўпрыгожаны, пояс быў часткай параднага адзення шляхты і магнатэрыі ВКЛ. На канцы пояса ў абодвух рагах метка «SLUCK». Дадзеная метка і асаблівасці мастацкай мовы пояса сведчаць, што ён быў выраблены на Слуцкай мануфактуры, калі яе ўзначальваў знакаміты майстар-ткач Ян Маджарскі (Аванес Маджаранц).

Пётр Еўсеевіч. Нараджэнне Маці Божай.
Дошка, тэмпера. 1649.

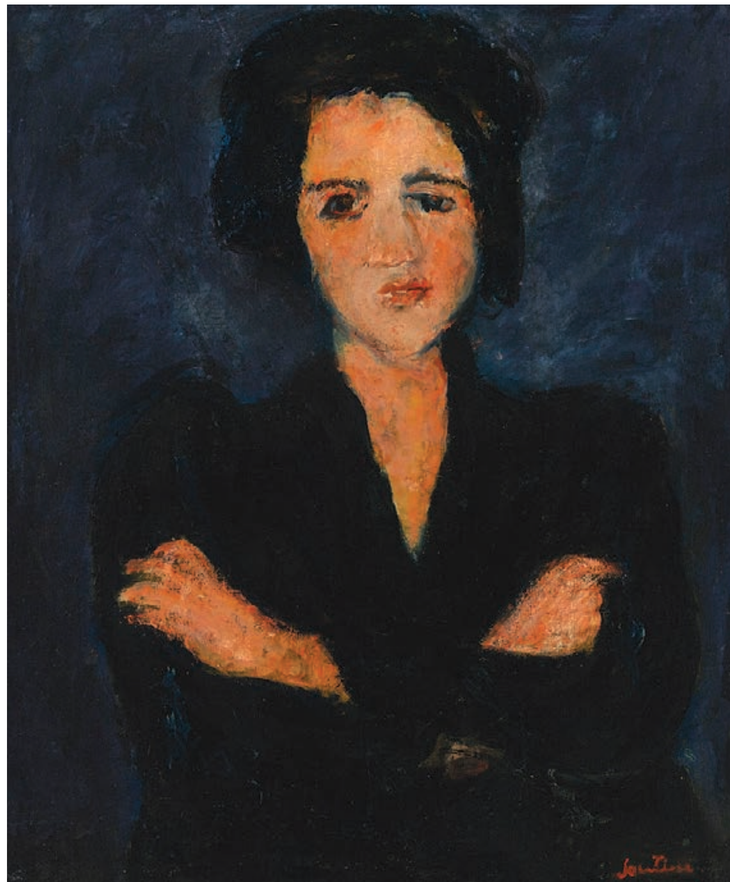
У правым ніжнім куце захаваўся надпіс з датай: «Року Бжого 1649 Петръ Яўсеевіч з Голынца». Невядома, хто пакінуў гэты надпіс — іканапісец ці фундатар.

Аўтар твора, захоўваючы асноўныя рысы традыцыйнай іканаграфіі, увасабляе рэлігійны сюжэт, уводзячы этнаграфічныя і побытавыя дэталі: наміткі, керамічны і драўляны посуд, ложачак, гарлач з палявымі кветкамі. Іканапісец надзяляе персанажы нацыянальнымі беларускімі рысамі. Твор унікальны па дасканалай перадачы прадметаў сялянскага побыту.

Іван Хруцкі. Партрэт хлопчыка ў саламяным капелюшы.
Алей. Канец 1830-х — пачатак 1840-х.

Пасля паразы лістападаўскага паўстання 1830 года быў закрыты Віленскі ўніверсітэт, і многія мастакі, у тым ліку і Іван Хруцкі, сталі атрымліваць вышэйшую адукацыю ў Пецярбургу. Вярнуўшыся на радзіму, гэтыя творцы імкнуліся аб'яднаць у работах плыні, якія панавалі на той час у мастацтве Заходняй і Усходняй Еўропы. Разам з тым у іх творах асабліва ярка адчуваецца мясцовая ментальнасць, пільная ўвага да традыцыйнай культуры.

Фердынанд Рушчыц. Каля касцёла. Алей. 1899.
Творчасць Рушчыца належыць беларускаму і польскаму народу, ён — яскравы прадстаўнік нацыянальна-рамантычнага пейзажу канца XIX—пачатку XX стагоддзяў, мадэрн і сімвалізм наклалі яркі адбітак на гэтага выпускніка Пецярбургскай акадэміі.
Рушчыц увасабляе касцёл і званіцу ў вёсцы Багданава, што належала іх сям'і.



Хаім Суцін. Ева. Алей. 1928.
Выхадзец з беларускага мястэчка Смілавічы, Хаім Суцін — адзін з мастакоў Парыжскай школы. У яго творчасці ўвасобіліся рысы нямецкага экспрэсіянізму, адчувальны ўплыў Ван Гога і старых майстроў. Па маштабе мыслення, па жывапіснай пластычнасці мастака называюць Рэмбрантам XX стагоддзя, па глыбіні і вытанчанасці каларыту параўноўваюць з венецыянцамі.

архітэктурных помніках Беларусі, адмыслова адзнятыя Аляксандрам Аляксеевым і Алегам Лукашэвічам для гэтага праекта. Паэтыка здымкі — павольнае разглядванне дэталей, слізгаценне па фрэсках Спаса-Праабражэнскай царквы ў Полацку і любаванне інтэр'ерамі шматлікіх сядзібаў, якія сталі цяпер дзяржаўнымі музеямі.

Арт-кафэ музея на час працы выставы ператварылася ў кінатэатр і буфет, аформленыя ў стылі арт-дэко, модным у 20—30-я гады XX стагоддзя. Гэтая зала — прыпынак, пераключэнне і падрыхтоўка перад экспазіцыяй мастацтва XX стагоддзя са сваёй адмысловай стылістыкай. Тут можна было і адпачыць з кубкам гарбаты ці кавы, і паглядзець калекцыю першых беларускіх кінаафіш і першую беларускую хроніку 1920—1930-х гадоў, якія дэманстраваліся ў рэжыме нон-стоп. Навуковы кіраўнік і складальнік экраннага тэматычна-інфармацыйнага рэсурсу — Канстанцін Рэмішэўскі.

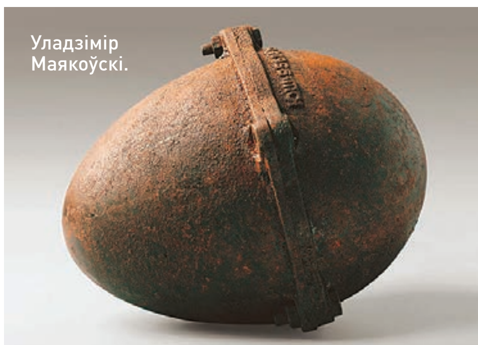
Музейная галерэя на другім паверсе цалкам прысвечана мастацтву Беларусі XX—XXI стагоддзяў. Адкрывае шэраг позняя карціна Марка Шагала «Закаханыя» (1980-я гады) — паэтычны гімн каханню вялікага майстра, скразная тэма яго творчасці. Насупраць — «Партызанская мадонна» Міхаіла Савіцкага, яркі антываенны гуманістычны твор выдатнага майстра другой паловы XX стагоддзя. Гэта — своеасаблівыя духоўныя контрапункты выставы. Ідэя: нацыянальная школа жывапісу фарміравалася шляхам развіцця іншых мясцовых школ — ад віцебскага народнага вучылішча, арганізаванага Шагалам у 1918 годзе, да Беларускай акадэміі мастацтваў, выпускнікі якой у канцы XX стагоддзя звярнуліся да спадчыны папярэднікаў. Нягледзячы на адсутнасць на выставе прац Казіміра Малевіча, які працаваў у Віцебску, былі паказаны не менш уражальныя творы яго непасрэдных вучняў з калекцый двух нашых музеяў. Навучальныя ўстановы Віцебска і Мінска прадстаўлены найбольш вядомымі выкладчыкамі і былымі выпускнікамі — Віталём Цвіркам, Маем Данцыгам, Заірам Азгурам, Георгіем Паплаўскім, Мікалаем Селешчуком, Рыгорам Сітніцам, Уладзімірам Тоўсцікам, Анатолем Бараноўскім, Валерыем Шкарубам і іншымі. Пазначаны некалькімі творамі беларускі брэнд — мастацкае шкло завода «Нёман». Адведзена месца і мастацтву эпохі постмадэрнізму — скульптурам Канстанціна Селіханава, аб'ектам Аляксандра Малея. Многія мастакі далі творы са сваіх збораў: агульную ўвагу прыцягваў арыгінальны праект Уладзіміра Цэслера і Сяргея Войчанкі «Дванаццаць з дваццатага», натхнёны «Асновай свету» вялікага румынскага скульптара Бранкузі.

Сяргей Войчанка, Уладзімір Цэслер. Праект стагоддзя «Дванаццаць з XX». 1999.
Героях праекта — 12 вядомых дзеячаў культуры XX стагоддзя, якія кардынальна змянілі ўяўленні пра мастацтва, — мастакі ўвасобілі праз яйка — як знак зараджэння новых магчымасцей. Для кожнага абраны свой матэрыял, напрыклад, Маякоўскі — чыгун, Пікаса — чырвонае дрэва, Бродскі — акрылат. У аснове працы — іронія і гульня з архетыпамі і сэнсамі, агульнапрынятымі канонамі і табу...

Язэп Драздовіч. Прарок. Алей. 1931.
Выпускнік Віленскай рысавальнай школы, Язэп Драздовіч пасля завяршэння вучобы жыў у Вільні, працаваў у кніжнай графіцы, афармляў кнігі беларускіх аўтараў, затым выкладаў маляванне ў жаночай гімназіі Мінска. Дыяпазон творчых інтарэсаў Драздовіча дастаткова шырокі: ад графічных замалёвак помнікаў замкавай архітэктуры да захаплення космасам. З 1920-х гг., падарожнічаючы па Беларусі, ён пачаў пісаць «маляванкі». «Прарок» адносіцца да містычнай плыні яго творчасці.

Мікола Селяшчук. Дарога дадому. Алей. 1996.
Адзін з апошніх твораў мастака, на якім — улюбёны аўтарам матыў вяртання. У тым годзе ён так і не вярнуўся. Селяшчук заўчасна загінуў падчас вандроўкі ў Італію ў 1996 годзе. Не дажыў да 50-ці гадоў, не паспеў зрабіць ніводнай персанальнай выставы, не выдаў каталога пра сваю творчасць.

Іосіф Бродскі.



Уладзімір Маякоўскі.

Гэтая выстава — адна з нямногіх, дзе быў старанна прадуманы сцэнар камунікацыі наведвальнікаў і твораў: ад вонкавай і тэлевізійнай рэкламы да бясплатнага плану экспазіцыі і інтэрнет-сюжэтаў на сайце музея і банка.

Акрамя каталога на трох мовах і яго таннай электроннай версіі, наведвальнікі маглі скарыстацца аўдыягідамі з 2-хвілінным аповедам пра 60 твораў мастацтва, змешчаных на выставе. Атрымаць інфармацыю пра кожны музейны прадмет можна было і пры дапамозе мабільных тэлефонаў. Па ўсёй экспазіцыі быў даступны QR-код. Скарыстацца паслугай змаглі тыя, у каго ў сотавым ёсць доступ у інтэрнэт і наяўнасць праграмы счытвання штрых-кодаў. Трэба было толькі навесці відэакамеру на QR-код, як на экране з'яўлялася спасылка на адмыслова створаны сайт выставы з малюнкамі і апісаннямі экспанатаў, а таксама біяграфіямі ўсіх мастакоў.

Не дзіўна, што выстава карысталася вялікім поспехам у наведвальнікаў, уцешна — не толькі ў мастакоў, але асабліва ў студэнцкай моладзі і школьнікаў старэйшых класаў. Такой колькасцю эмацыйных водгукаў на ўсіх мовах ганаравалася не кожная музейная экспазіцыя.

Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь дзякуе сваім калегам — супрацоўнікам 27 музеяў краіны, мастакам і прыватным калекцыянерам — за прадстаўленыя экспанаты, прафесійны і сяброўскі ўдзел у агульнай справе. ■

«Баль генія».
Львоўскі акадэмічны духоўны тэатр «Уваскрэсенне» (Украіна).

ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА

Лепш і горш

Міжнародны маладзёжны тэатральны форум «M.art.кантакт»

Адказаць на пытанне: «Дзеля чаго патрэбны фестывалі?» — не так і проста. Асабліва ў тым выпадку, калі арганізатары ставяць перад сабой сур'ёзныя задачы, а свята мастацтва становіцца для іх нечым большым за напышлівую дэманстрацыю штучных амбіцый. Напрыклад, «M.art.кантакт»... Для таго, каб утрымліваць форум у рамках вызначанай канцэпцыі, штогод фарміраваць ды збіраць праграму, урэшце, скіроўваць у патрэбнае рэчышча яго непрадказальную і імпульсіўную плынь, неабходны асаблівыя якасці.

ФОТА ЮЛІІ ЕЎМЯНЬКОВАЙ, ДЗЯНІСА ВАСІЛЬКОВА.

Зусім не беспадстаўна нам, крытыкам, хочацца, каб усе беларускія тэатральныя фестывалі бралі на сябе функцыі творчай інстытуцыі: адлюстроўвалі, аналізавалі і ўплывалі на мастацкі працэс. Каб рабілася гэта не напаўсвядома, а мэтанакіравана і, што вельмі важна, сістэмна. Асабліва калі мець на ўвазе хутарское існаванне сцэнічных калектываў, кожны з якіх застаецца сам-насам са сваімі праблемамі ды памкненнямі і паступова перастае арыентавацца ў сучаснай тэатральнай прасторы. У айчынных рэжысёраў і акцёраў відавочныя праблемы ўзнікаюць з новай сцэнічнай лексікай. Але ж тэатры, якія штогод збіраюць на сваіх падмостках спектаклі з розных краін свету, сучасным павевам і кірункам здатны адпавядаць. Ва ўсякім разе, нязвыклае, увасобленае з дапамогай па-іншаму настроенага інструментарыя выклікае ў іх прафесійны інтарэс, а не правакуе на бясконцыя неаргументаваныя праклёны. Ды гэта я так думаю.

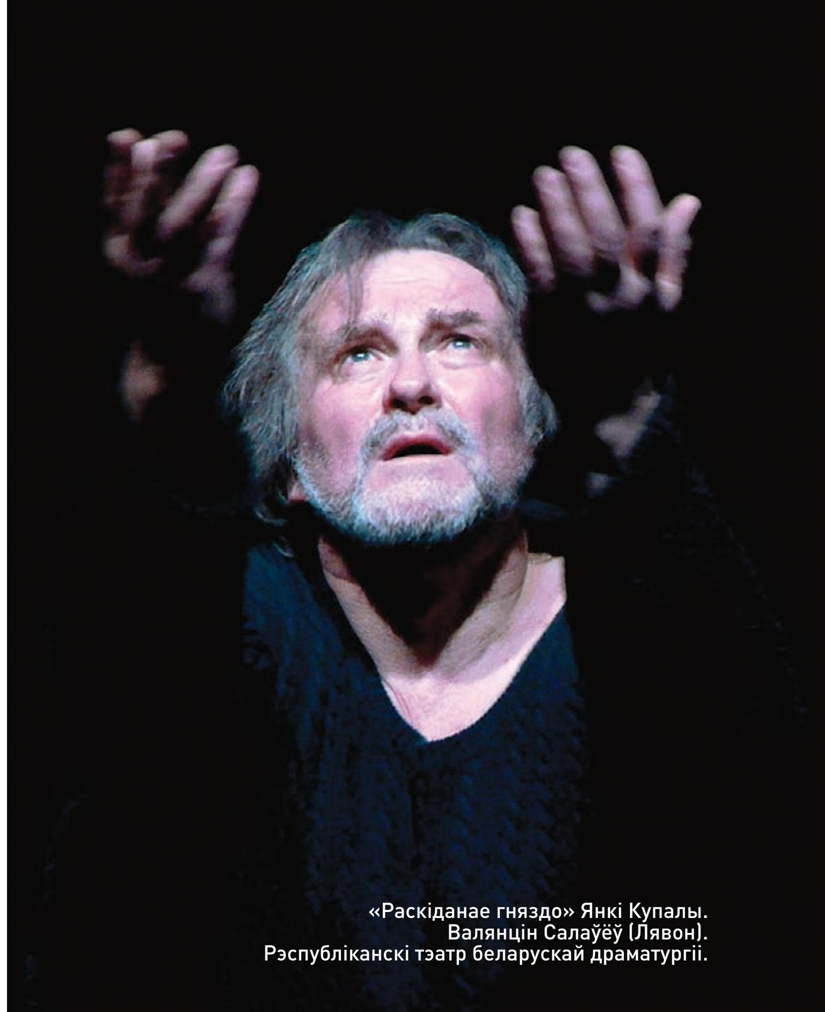
ФАРМАТ — НЕ ФАРМАТ

На самай справе, не кожны фестываль бярэ на сябе нейкую спецыяльную місію. Жыццёвыя абставіны моцна трымаюць арганізатараў у сваіх ланцугах. Пагарджаць гэтымі абставінамі не можа ніводзін форум, нават такі канцэптуальна акрэслены, як «M.art.кантакт». Між тым менавіта ідэйна абгрунтаванаму — «пра моладзь і для яе» — фестывалю неабходны спецыяльныя ўмовы і моцная фінансавая падтрымка. Дырэктар форуму Андрэй Новікаў даўно і свабодна арыентуецца на міжнародным фестывальным рынку. І таму дакладна разумее, што змагацца з яго законамі — марная справа. Тым не менш ганарары за пракат зорных спектакляў, міжнародныя маршруты якіх распісаны на некалькі сезонаў наперад, з цягам часу толькі павялічваюцца. Спытайцеся ў любога дырэктара ці прадзюсара, якім чынам збіраюцца самыя буйныя тэатральныя форумы або як можна сфарміраваць лепшую ў свеце праграму? Адказ будзе пэўны: усё залежыць ад бюджэту. Улічваючы гэтыя акалічнасці, можна пагадзіцца з Андрэем Новікавым, які кажа, што «M.art.кантакту» дастаткова мець адзін зорны спектакль у праграме. Сёлета гэта быў «Містрас» па п'есе Марыуса Івашкявічуса Дзяржаўнага вільнюскага малога тэатра, які і атрымаў Гран-пры. Сусветнавядомы калектыў са спектаклем славутага рэжысёра. Для маладзёжнага форуму — выдатны прыклад высокага мастацтва.

Кожны, хто мае ўяўленне аб тым, як працуюць фестывальныя механізмы, ведае: на бязмежных міжнародных абсягах круціцца шмат спектакляў, якія сур'ёзнаму форуму мець у сваёй афішы зусім не абавязкова. Ды толькі абысці іх бывае складана. Такім чынам, на «M.art.кантакце» — 2014 дарэмна апынуліся: «Да заўтра!» па п'есе Кокі Мітані «Акадэмія смеха» (Тэатр адначасовай гульні «Zоапарк», Ніжні Ноўгарад, Расія) і спектакль-кабарэ "У бары "У кракадзіла"" (Праект Тэрэзы Вайсбах, Берлін, Германія). «Да заўтра!» — выразны прыклад тэатральнай папсы з прэтэнзіяй на мастацкасць. «У бары "У кракадзіла"» — напаўпрафесійнае відовішча, адрасаванае пажылым буржуа: сумніўны вакал і актрыса ў чырвоных калготках з сетачкай пад белым пеньюарам. Акурат тое, што можа зацікавіць сучасную моладзь у якасці вясёлага прыкладу буржуазнай пошласці і памаўзлівасці.

Тут і ўзнікае клятая супярэчнасць паміж «варта» і «трэба», якой не можа ўнікнуць ніводзін беларускі фестываль. Прынамсі эксперыментальныя і жывыя пастаноўкі «для моладзі і пра моладзь» насамрэч не надта выдатковыя. Праблема ў іншым: яны не заўсёды добра прадаюцца на мясцовую публіку. Між тым кошт квіткоў на фестывальныя паказы неабходна трымаць высокім, а запатрабаванні спажыўцоў абавязкова задавальняць. Такія ўмовы выжывання. На жаль, яны не заўсёды суадносяцца з самой канцэпцыяй форуму, прафесійнымі крытэрыямі і паняццем добрага густу. Аргументы арганізатараў пра выхаванне тэатральнай моладзі, мастацкія набыткі і, нарэшце, пра фестывальны фармат тут не спрацоўваюць. Высокія словы — гэта адно, але пытанне пытанняў — як зарабіць грошы? — узнікае ў першую чаргу, не аб'ехаць, не абмінуць.

«Фрэкен Жулі» Аўгуста Стрындберга. Алена Крыванос (Жулі), Аляксандр Куляшоў (Ян). Магілёўскі абласны драматычны тэатр.


«Раскіданае гняздо» Янкі Купалы. Валянцін Салаўёў (Лявон). Рэспубліканскі тэатр беларускай драматургіі.

ПАМІЖ БРЭНДАМ І ТРЭНДАМ

І ўсё ж варта зірнуць на праграму форуму з пэўнай адлегласці і ўзважыць усе яе складнікі. У пярэстым рэпертуары выразна акрэсліваецца галоўнае і неабавязковае… Самае важнае — тое, пра што распавядаюць усе спектаклі разам ды лепшыя паасобку, і тое, што забываецца ўжо на другі дзень. Вось і сёлета па-над сямнаццаццю пастаноўкамі з Беларусі, Польшчы, Расіі, Украіны, Італіі, Балгарыі, Літвы, Германіі, Вялікабрытаніі (упершыню на «М.art.кантакце» прадстаўлена такая колькасць краін і столькі спектакляў) паўставала ўражальная карціна рэчаіснасці з чалавекам, які затрымаўся на ростанях лёсу. Ён — разгублены, кранальны, спакутаваны. Не ведае, што рабіць. Свет навокал — бязлітасны і прываблівы. Прасякнуты нябачнымі сувязямі, якія цягнуцца з розных краін, стагоддзяў, культурных пластоў: ад персанажаў — да сучасных гледачоў. Гледачы вымушаны адказваць на складаныя пытанні. Ці здолеюць?

Пра тое, што межы дабра і зла становяцца хісткімі, прывіднымі, распавядалі па чарзе. Надзённасць стварала ўласны кантэкст. Жыццё толькі ўчора змянілася, але маральныя пастулаты больш не ўяўляюцца непарушнымі.

Падзел між дабром і злом выпрабоўваўся на трываласць Нацыянальным тэатрам імя М.Горкага ў «Аракуле?..» паводле Андрэя Макаёнка, што распачынаў фестывальныя паказы. Тэма сутыкнення чалавека з жорсткім светам трансфармавалася праз слова «хімеры» ў іншых спектаклях. Хімеры паўставалі вакол персанажаў і праз вясёлую гульню з імі разбуралі душу («Бясстрашны пан» паводле Аляксандра Афанасьева, Расійскі акадэмічны маладзёжны тэатр). Хімеры паўставалі ўнутры чалавека і апрашчалі паняцце трагічнага, адлюстроўвалі жыццё, цана якога мізэрная («Кароль Лір» Уільяма Шэкспіра, Уладзімірскі акадэмічны драматычны тэатр). Хімеры паўставалі ўнутры і навокал, катавалі і знішчалі генія, ды былі няздольны ўздзейнічаць на ягоныя творы («Баль генія», Львоўскі акадэмічны духоўны тэатр «Уваскрэсенне»).

«Раскіданае гняздо» Янкі Купалы ў Рэспубліканскім тэатры беларускай драматургіі ўразіла спробай нацыянальнай самаідэнтыфікацыі, было прасякнута любоўю да беларускай зямлі, напоўнена вынашанымі думкамі. Спектакль, створаны рэжысёрам Аляксандрам Гарцуевым амаль год назад, быццам зрабіў рэзкі рух у часе і разам з «Аракулам?..» Барыса Луцэнкі і «Містрасам» Рымаса Тумінаса акрэсліў у фестывальным марафоне яшчэ адну сур'ёзную тэму — далучанасці, убудаванасці чалавека ў свет і эпоху. Здатнасцю штосьці прадбачыць, адгукацца на зрухі грамадскай свядомасці валодае не кожны творца. Тым не менш трох зусім розных па ўзроўні майстэрства рэжысёраў (няхай на кароткі час, у межах аднаго фестывалю) паяднала дакладнасць мастакоўскага пранікнення ў сутнасць рэчаў. Нечакана на нашых вачах здзейсніўся паварот да агульначалавечых пытанняў, пра якія апошнім часам разважаць было непрынята. Прыроджанае імкненне да справядлівасці Барыс Луцэнка даследуе праз трактоўку вобраза Сына (Уладзімір Глотаў), які ўяўляе сябе месіяй у планетным маштабе. Ні многа ні мала, але ён мусіць апекавацца ўсім чалавецтвам, нагадваць людзям пра іх зямное прызначэнне. Сын здзяйсняе тэлепатычную сувязь са сваім духоўным настаўнікам — Дзедам (Алег Коц). І пасля няўдалых спроб перавыхаваць уласных бацькоў спрабуе скончыць жыццё самагубствам, выкідваецца з вакна шматпавярховага дома, ды рушыць пры гэтым не на зямлю, а да зорак. Вядома ж, нічога падобнага не ўтрымлівае п'еса Макаёнка, прасякнутая смелай сатырай на савецкую рэчаіснасць. Няма ў ёй і шматлікіх маралістычных выкладак, у вялікай колькасці далучаных да тэкста. Няма выбітных зонгаў, напоўненых усё той жа маралістыкай і экспрэсіўна асэнсаваных кампазітарам АляксеямЕраньковым. Але як нам сёння неабходна гэтая мараль! Справа зусім не ў наіўнай спробе рэжысёра навесці на сапраўдны шлях усё чалавецтва, расказаць пра дэмакратыю на штыках (што ўспрымаецца даволі кан'юнктурна), пра ваенных, якія страцілі пачуццё рэальнасці. А ў тым, што ўсе разумовыя пасылы Барыса Луцэнкі дакладна трапляюць у

«Аракул?..» паводле Андрэя Макаёнка. Уладзімір Глотаў (Сын). Нацыянальны тэатр імя М.Горкага.

Кшыштаф Грабоўскі ў монаспектаклі«Мілка» паводле Міхала Вальчака. Тэатр імя Стэфана Жаромскага (Польшча).

«Платэ... Міжземнаморская ўтопія». Даследніцкі тэатр «АтэльекункеоН» (Італія).

сённяшні дзень, спрацоўваць накшталт стужкі навін у інтэрнэце і захапляюць публіку сваёй актуальнасцю. На фоне гэтага сумленнасць Сына кранае надзвычайна, а постмадэрнісцкія рэжысёрскія манеўры ўяўляюцца цалкам прымальнымі. Не варта шукаць у драматургічным целе спектакля лагічныя збоі, яны, безумоўна, прысутнічаюць. Нават экстравагантная гульня з жанрамі не можа быць успрынята адназначна. Але сцэнічны твор вабіць асаблівай спавядальнасцю.

У гарцуеўскім «Раскіданым гняздзе» гледачы апынаюцца на папялішчы жыцця герояў. Сэнс таксама паралеліцца з сённяшнім днём, але пры гэтым раскрываецца ў кантэксце знакамітага Купалава верша — «А хто там ідзе?..» Адказ на пытанне: захацелася ці не нам «людзьмі звацца»? — мы ўжо атрымалі, бо жывем у суверэннай краіне. Але ў трагічным лёсе кожнага героя ёсць момант псіхалагічнага надлому, абумоўленага асабістым выбарам. Усе персанажы існуюць на мяжы свядомасці, на мяжы чалавечых сіл. Нібы перад неабходнасцю: выжыць і не звар'яцець. Рэжысёр дакладна акрэслівае гэтую акалічнасць, і спектакль напаўняецца моцным драматызмам. У ім прысутнічаюць і трагічныя інтанацыі. Прыкутая да інваліднага крэсла, перажывае знішчэнне сям'і Марыля (Людміла Сідаркевіч). Спакутаваны марнасцю спроб уратаваць блізкіх, сканчае жыццё самагубствам Лявон (Валянцін Салаўёў). Акцёр існуе на грані эмацыйнага напружання і робіць гэта надзвычай пераканальна. Пачуццёвыя выбухі такой моцы ўвогуле не ўласцівыя нашым выканаўцам. З годнасцю спрабуе цягнуць на сабе сямейны крыж Сымон (Максім Брагінец). Варта адзначыць дакладна-далікатную работу гэтага акцёра. Як напятая струна трымціць каханне Зоські. Беларуская Афелія ў Вользі Скварцовай імпульсіўна-драматычная, выразная. З болем, які не можа вытрымаць сэрца. Не можа знесці розум. Карціна свету, якую ўзнаўляе рэжысёр, наўпрост звязаная з сучаснай рэчаіснасцю. Так бы мовіць, з капіталістычнай тэмай, якая клінам уваходзіць у сацыялістычную свядомасць. Малады Паніч (Аляксандр Марчанка), што адымае ў арандатараў зямлю, мае на гэта юрыдычныя правы. Ён імкнецца навесці ў гаспадарцы парадак. Нарэшце, заказное забойства, якое здзяйсняецца ў фінале, таксама перакідвае асацыятыўны масток у надзённасць. Нашу або чужую — не мае значэння. Галоўнае — адкрыты боль, сцвярджэнне права жыць на зямлі, дзе чалавек нарадзіўся і згадзіўся. Жаданне герояў «людзьмі звацца» і канкрэтнае ўсведамленне, што гэта — наша гісторыя.

«Містрас» Дзяржаўнага вільнюскага малога тэатра падхапіў і развіў тэму агульначалавечых каштоўнасцей, выразна заяўленую ў «Аракуле?..» і «Раскіданым гняздзе». Больш за тое — акрэсліў мастацкі ўзровень усяго фестывалю. Думаю, беларускія рэжысёры (тыя, каму пашчасціла ўбачыць гэты спектакль) атрымалі ад Рымаса Тумінаса неацэнны і важны ўрок. Безумоўна, нашы пастаноўшчыкі здатныя існаваць на ўзроўні ідэі, вынаходніцтваў, якія робяцца ў сцэнічным творы вызначальнымі і з большым або меншым поспехам раскрываюць змест. А вось спалучыць, як гэта зроблена ў «Містрасе», ідэальна падагнаць усе мастацкія складнікі, увасобіць у бесперапынную і інтэнсіўную падзейную плынь, здатны не кожны рэжысёр. Перад гледачамі бясконцым шэрагам разгортвалася жыццё ў сваіх шматлікіх праявах. Тут было ўсё: народ і свецкія колы, паны і слугі, чарадзеі і іх прыхільнікі, свет мастацтва, геніі і бяздарнасці, адносіны паміж малымі і вялікімі народамі, пытанні рэлігіі, думкі аб светабудове, якія асэнсоўваліся праз іронію, але ўспрымаліся сур'ёзна.

Апошнія дні галоўнага героя спектакля Адама Міцкевіча (Ёкубас Барэйкіс) праходзілі ў эміграцыі, у Парыжы, куды настаўнік паэта, сектант і містык Анджэй Тавяньскі, прывёз яго з Польшчы. З нацыянальнай самаідэнтыфікацыяй у літоўцаў усё як мае быць, але рэжысёру Рымасу Тумінасу было важна адрэфлексаваць культурную гісторыю нацыі. Асоба Адама Міцкевіча паўстае як частка гэтай гісторыі, пытанні: хто я? і навошта мы? — асэнсоўваюцца рэжысёрам як жыццёва неабходныя. Галоўная думка твора пульсуе ў кожнай дэталі, падкрэсліваецца сцэнаграфіяй Адамаса Яцоўскіса, дзе галоўнае значэнне мае пэўнасць выказвання, а не прыгожыя элементы.

«Містрас» Марыуса Івашкявічуса.
Дзяржаўны вільнюскі малы тэатр (Літва).

ФОТА ЮЛІІ ЕЎМЯНЬКОВАЙ.

Сама дэкарацыя можа ўспрымацца як метафара зблытанай свядомасці і ссунутых культурных пластоў. І гэта пасланне нашым сучаснікам. Будаўніцтва ніколі не скончыцца, дамы і палацы ўзнікаюць і разбураюцца, толькі культурныя помнікі застаюцца назаўжды. Згадваючы «Містраса», немагчыма абмінуць драматурга Марыуса Івашкявічуса. П'есу, вартую самых высокіх ухвал, ён напісаў спецыяльна для Рымаса Тумінаса і ягонага вільнюскага тэатра, трупа якога лічыцца адной з лепшых у свеце.

ФЕСТЫВАЛЬНЫ КАЛЕЙДАСКОП

Пра тое, якую карысць сцэнічнаму калектыву можа прынесці фестываль, сведчыла вытанчаная, па-эстэцку выштукаваная пастаноўка новага галоўнага рэжысёра магілёўскага тэатра «Фрэкен Жулі» па п'есе Аўгуста Стрындберга. Саўлюс Варнас добра вядомы не толькі ў беларускіх тэатральных колах. Улічваючы татальны дэфіцыт рэжысёраў у нашай краіне, здаецца неверагодным, што гэты прыгожы, інтэлектуальны, адукаваны чалавек пагадзіўся стала працаваць у Магілёве. Падобны вопыт, безумоўна, уяўляецца каштоўным. Магчыма, у будучыні яго скарыстаюць іншыя тэатры.

Спектакль «Фрэкен Жулі» ўздзейнічае на гледачоў накшталт гіпнозу. Ён заваблівае, зацягвае ў сваю павольную, нібы наўмысна замаруджаную атмасферу — на памежжы явы і сну. У прыгожым асяродку, напаўасветленым і напаўзатуманеным, вымалёўваюцца дэкаратыўныя чырвоныя дэталі, дзівосныя белыя кветкі, колбачкі і шкельцы… Вялізны празрысты слуп каля парталу. Кола, ахінутае кветкамі, — пасярэдзіне. Месца для прынясення ахвяраў? (Цудоўная, арыгінальная работа мастачкі Юратэ Рачынскайтэ.) Суцэльная шматзначнасць і напружанасць, нібыта на сцэне здзяйсняецца нейкі таямнічы рытуал.

Ад слова да наступнага слова акцёры Алена Крыванос (Жулі) і Аляксандр Куляшоў (Ян), здаецца, пераадольваюць вялізны шлях. Пры гэтым ад іх немагчыма адвесці вочы. Гістрыю раптоўнага кахання гаспадыні і служкі мы па кропельцы вып'ем да дна. Разам з Жулі, якая дзіўным чынам належыць царству сноў, сутыкнемся з рэальным светам і апынемся на шляху да пагібелі. «У сне мы часта спазнаем больш актыўнае існаванне, — зазначыў Саўлюс Варнас. — Мы ўсе ідзем па гэтай зямлі да нябёсаў, у якіх жывем. Тэатр мусіць дапамагчы сысці ад чалавечых зносін да тэлепатычных». «Фрэкен Жулі» прачыніла адну з самых прыгожых фестывальных старонак. Безумоўна, гэта быў эфектны і прафесійны майстар-клас.

У рэпертуары форуму былі спектаклі, якія рэзка падкрэслівалі яго «маладзёжны фармат». «Мілка» паводле п'есы Міхала Вальчака польскага Тэатра імя Стэфана Жаромскага ўспрымалася як экспрэсіўная фантазія, метафарычны расповед Кшыштафа Грабоўскага пра змаганне за месца пад сонцам, якое адбывалася ў … дзіцячай пясочніцы. «Бясстрашны пан» паводле Аляксандра Афанасьева гарэзліва скроены маладым рэжысёрам Марфай Горвіц і з захапленнем выкананы акцёрамі Расійскага акадэмічнага маладзёжнага тэатра. Феерверк тэатральнай фантазіі і акцёрскай верагоднасці, узведзены ні на чым, амаль пры суцэльнай адсутнасці рэквізіту. Італьянскі Даследніцкі тэатр «АтэльекункеоН», абапіраючыся на суфійскія практыкі ў рабоце акцёраў, паспрабаваў зірнуць на свет вачыма осліка Платэра ў спектаклі «Платэ… Міжземнаморская ўтопія». Праект Пэтара Мілашэўскага з Лондана называўся «The beautiful» — гэта была працяглая пластычна-псіхалагічная рэфлексія ў пошуках самога сябе, сваёй сутнасці. З Тэатрам танца «SKVO'S dance company» як заўсёды паспяхова выступіла Вольга Скварцова. Танцавальны перформанс называўся «Happy Valentine». Невялікі драматычны тэатр з Санкт-Пецярбурга адмыслова асэнсаваў «Злачынства і пакаранне Фёдара Дастаеўскага»…

Разнастайнасць прапаноў на «M.art.кантакце» насамрэч захапляла. Шматмерны і размаіты тэатральны свет можна было ўбачыць пры максімальным набліжэнні. Значыць, у моладзі ёсць магчымасць выбраць уласны шлях. Ад іх залежыць, якім беларускі тэатр будзе ўжо заўтра. ■

У Нацыянальным тэатры оперы і балета адбылася прэм'ера «Рыгалета», прызнанага музычнага шэдэўра Джузэпэ Вердзі. На сцэне нашага тэатра твор быў упершыню ўвасоблены ў 1935-м, амаль 80 гадоў таму. Да гэтай партытуры неаднойчы звярталіся пастаноўшчыкі. Пятая, перадапошняя версія (дырыжора Аляксандра Анісімава і рэжысёра Юрыя Аляксандрава) з'явілася ў 1994-м. Некалькі сезонаў таму «Рыгалета» знялі з рэпертуару: па прычыне зношанасці касцюмаў і дэкарацый. Новае ўвасабленне оперы адбылося дзякуючы творчым намаганням міжнароднай пастановачнай групы: эстонскага рэжысёра Неэме Кунінгаса, фінскага мастака Ганны Контэк, беларускага дырыжора Віктара Пласкіны. Рэдакцыя прапануе чытачам два матэрыялы, прысвечаныя гэтай падзеі, — рэцэнзію Наталлі Ганул на спектакль і гутарку Таццяны Тэадаровіч з пастаноўшчыкам.

Уладзімір Громаў (Рыгалета).

НАТАЛЛЯ ГАНУЛ

«Яшчэ Вердзі! Ізноў Вердзі! Усё Вердзі! Усюды Вердзі!»

Марафон сцэнічных увасабленняў опер Вердзі, распачаты летась, працягваецца на сусветных тэатральных падмостках. Юбілейны год Вердзі зрабіўся выразным сведчаннем неўміручасці яго мастацтва і папоўніўся шэрагамі прыхільнікаў ягонай творчасці. У феерверку рознамаштабных акцый яркімі акцэнтамі вылучаюцца новыя сцэнічныя версіі опер кампазітара.

«Рыгалета» — мабыць, адна з найбольш папулярных опер вялікага італьянца, і, будуючы паспяховую палітыку рэпертуарнага тэатра, немагчыма ўявіць яе паўнавартаснасць без гэтага спектакля. У ліку бясспрэчных фактараў поспеху — актуальнасць сюжэта, глыбіня псіхалагічных сітуацый, вечная магія музыкі Вердзі. Пасля прэм'еры 11 сакавіка 1851 года стракатая карціна сцэнічных увасабленняў «Рыгалета» не перастае здзіўляць вынаходлівасцю. Згадаем пастаноўку Джонатана Мілера (1982, Англійская нацыянальная опера), які перанёс дзеянне оперы ў Нью-Ёрк 1950-х, або спектакль Майкла Майера (2013, Метраполітэн-опера), што прадоўжыў «амерыканізацыю» твора, ператварыўшы яго ў трылер-мюзікл, сюжэт якога разгортваецца ў Лас-Вегасе ў 1960-я гады. Існуе радыкальная версія Дорыс Дэры (2006, Мюнхенскі оперны фестываль), якая адправіла галоўнага героя ў вобразе касмічнага прышэльца на планету малпаў (які багаты асацыятыўны шэраг!). У пастаноўцы Нікалаўса Ленхофа (Опера Зэмпера, Дрэздэн, 2008) моцнае ўражанне пакідае «менуэт-шабас» прыдворных у масках птушак, змей і іншых гадаў у шыкоўным палацы герцага Мантуанскага. Дзеянне оперы рэжысёры пераносілі і ў цырк, і ў публічны дом, і на сцэну тэатра, калі гледачы-акцёры актыўна ўдзельнічалі ў чарадзе трагічных сітуацый. Творчыя падыходы да партытуры «Рыгалета», іх аналіз і ацэнка невычэрпныя.

Напярэдадні беларускай прэм'еры я прагледзела больш за дзясятак розных інтэрпрэтацый «Рыгалета» і выправілася на

спектакль, гатовая да дыялога, разважанняў і спрэчак. Маючы такі візуальна-слыхавы багаж, значна цікавей успрымаць тое, што адбываецца на сцэне, і назіраць за новай версіяй. Рэжысёрская канцэпцыя грунтуецца на няпростай задачы агучыць драму Вердзі, не адыходзячы ад партытуры. Паводле слоў Леа Нучы, італьянскага спевака, выдатнага выканаўцы галоўнай партыі, «Вердзі ўсё геніяльна напісаў — мы павінны толькі крочыць услед за ім». Кунінгас ішоў шляхам максімальнага захавання аўтарскага тэксту, стылявога набліжэння да часу, пазначанага ў творы. Магчыма, знаўцам опернага мастацтва такі падыход падаўся прэсным, але ў ім ёсць свае разыначкі, і ў цэлым ён аказаўся пераканаўчым.

Сапраўды, Кунінгасу чужыя экстрэмальныя правакацыі «рэжысёрскай оперы», ён свядома падкрэслівае ўмоўную візуальную гістарычнасць, у кантэксце якой нараджаецца вострасучасная драма. Пры гэтым не страчваецца актуальнасць і пазачасавае бачанне канфлікту оперы, яе апорныя архетыпы: чалавек, грамадства, каханне і здрада, адвечная жорсткасць жыцця, сіла лёсу. Праз музычнае прачытанне кампазітарам драмы Гюго, у спектаклі яшчэ больш тонка выяўляюцца канфлікты, памежныя псіхалагічныя сітуацыі, і над усім гэтым узвышаецца выява самотнага і адрынутага Рыгалета.

Мастак Ганна Контэк стварае візуальную сцэнічную прастору, у якой дзеянне факусуецца на паваротным крузе ў цэнтры пляцоўкі. З аднаго боку — зала палаца Герцага, паўкруглая двухпавярховая канструкцыя з люстранымі праёмамі, з іншага — невялікі завулак і домік Джыльды, які потым змяняецца на карчму Спарафучыле. Ва ўмовах далёка не дасканалай акустыкі залы падобнае сцэнічнае рашэнне бяспройгрышнае. Лакалізацыя прасторы, факусіроўка і скіраванасць на слухача ўзмацнілі гучанне галасоў, нівелявалі такі пастаянны дэфект, калі гук сыходзіць за кулісы і «заднік» сцэны. У люстраных адбітках павялічваліся глыбіня сцэны і значнасць падзей. У дадатак мабільнае рашэнне дазволіла, па словах Контэк, «сачыць за развіццём дзеі без перапынку на змену дэкарацый».

Генетычную аснову опер Вердзі складае эмоцыя, а яе натуральнае і глыбокае ўвасабленне залежыць ад выканаўцы. Тонкі знаўца псіхалогіі, геніяльны музычны драматург, кампазітар развівае «шостае пачуццё» да мяжы, дапамагае пранікаць у глыбіню чалавечай душы. Дасканалае веданне Вердзі прыроды голасу дазволіла ператварыць кожную з уласных опер у своеасаблівую вакальную энцыклапедыю, спасцігаючы якую вучышся разумець самыя тонкія спеўныя нюансы, разнастайныя прыёмы гукавядзення, багатую эмацыйную палітру. Кожная нота партытуры «Рыгалета» паяднаная з пэўнай драматургічнай задачай, а сакрэт яе вечнасці заснаваны на тэме любові да чалавека з яго духоўнай сілай і слабасцямі, з верай і надзеяй на лепшае пры якіх заўгодна жыццёвых акалічнасцях.

Уладзімір Пятроў (Рыгалета), Сяргей Франкоўскі (Герцаг).

ФОТА МІХАІЛА НЕСЦЕРАВА.

Безумоўна, выкананне партый гэтай оперы патрабуе ад спевака магутнага эмацыйнага пасылу, тэхнічнай свабоды, віртуознасці, выразнасці дыкцыі, балансу паміж аркестрам і хорам, валодання эфектамі chiaroscuro (святлаценю). Але са-

■ ГУТАРКІ Ў АНТРАКЦЭ

Неэме Кунінгас: «Опера — мастацтва інтэрпрэтацый...»

ТАЦЦЯНА ТЭАДАРОВІЧ

На рахунку гэтага рэжысёра больш за 100 пастановак на сцэнах розных краін. Неэме, педагог, лібрэтыст, перакладчык, паліглот і інтэлектуал, падзяліўся думкамі пра ўласнае прачытанне знакамітай партытуры, паразважаў пра адраджэнне оперы, будучыню жанру і крызіс у мастацтве.

Прэм'ера «Рыгалета» зрабілася шостай сцэнічнай версіяй оперы на беларускіх падмостках. Але і вы не ўпершыню звяртаецеся да гэтай партытуры. Якія асаблівасці вылучаюць мінскі спектакль?

— Сапраўды, раней я ставіў «Рыгалета» ў Швецыі для фестывалю «Далхала» і ў Нацыянальнай оперы «Эстонія», дзе працую шмат гадоў. Калі параўноўваць, дык прынцыпы ў падыходзе да партытуры Вердзі тыя самыя. Перакананы, што не трэба рабіць Рыгалета фізічным вырадкам, інакш на працягу спектакля і ў фінале ён будзе выклікаць у гледача пачуццё жалю. Гэта надта проста! Людзі наогул і Рыгалета ў прыватнасці больш складаныя. Захацелася пафантазіраваць, падалося цікавым зрабіць блазенства яго прафесіяй. Рыгалета — блазан у палацы Герцага і штодня свядома змяняе маску, напінае горб, прыкідваецца пачварай. Яшчэ больш цікава, што ён — «рупар» Герцага (бо мае магчымасць выказаць самую дзікую думку) і, хутчэй за ўсё, арганізатар пахабных інтрыг гаспадара. Усе яго ненавідзяць, але Рыгалета гэта падабаецца. З Герцагам, чалавекам небяспечным і супярэчлівым, сапсаваным усёдазволенасцю ўлады, блазан гуляе, як з агнём. Але з Джыльдай ён — клапатлівы бацька. І гэта нечакана! Менавіта такі — ён неверагодна небяспечны, для сябе і іншых.

Для мяне было важна знайсці пераканаўчае абгрунтаванне фіналу оперы. У XIX стагоддзі ў тэатр прыходзілі найперш слухаць — спевакоў і аркестр, рэжысура не з'яўлялася справай вызначальнай. Глядач верыў, што пасля ўдару прафесійнага забойцы Джыльда можа паўночы праляжаць у мяшку, а потым дзесяць хвілін спяваць дуэтам з бацькам. Для сучаснай публікі такая акалічнасць немагчымая. Таму фінал у маёй версіі — вобразы вар'яцтва, фантомы хворага розуму Рыгалета. Увесь свет кружыцца перад ім, ажываюць страшныя здані свядомасці. У тым бачыцца штосьці шапэнгаўэраўскае ці ніцшэанскае. Увогуле гэта опера Вердзі вабіць сапраўднай, амаль шэкспіраўскай

ПРАЦЯГ НА СТАР. 34

мае галоўнае — здольнасці выбудаваць драматургію вобраза. Абодва прэм'ерныя склады выканаўцаў прадэманстравалі адметную сцэнічную ігру, разуменне рэжысёрскай задумы і засвоенасць музычнага матэрыялу. Першы склад выканаўцаў — Уладзімір Пятроў, Сяргей Франкоўскі, Таццяна Гаўрылава — выглядаў вельмі ярка. У вобразе Рыгалета, створаным Пятровым, прываблівае сінтэз таленту драматычнага артыста і спевака, адзінства музычнага пачатку і выразнай пластыкі, калі, паводле выразу Сяргея Эйзенштэйна, «інтанацыя пашыраецца ў міміку і жэст».

Не новым, але абсалютна пераканаўчым успрымаецца рашэнне вобраза Рыгалета як фізічна здаровага, моцнага чалавека, вымушанага, прыходзячы ў палац як на працу, ператварацца ў зласлівага старога, які ў дадатак кульгае. Ключ пастановачнай канцэпцыі — псіхалагічная сцэна Рыгалета ў палацы Герцага з 2-й дзеі і выкрывальная арыя галоўнага героя «Cortigiani», якая сапраўды ўзрушае перададзенай у ёй чалавечай драмай. Блазенскі каўпак адкінуты — і перад намі ўзнікае постаць подла ашуканага чалавека, бацькі, які губляе дачку. У развіцці тытульнага вобраза прасочваюцца лініі яго складаных адносін з Герцагам і прыдворнымі. Навакольны свет, нячулы і абыякавы, пагардлівы і цынічны да чужога гора. Рэжысёр уводзіць персанаж з мімансу — «даму ў бардо», якая ў 2-й карціне, выяўляючы агульны настрой, раўнадушна адводзіць позірк у момант, калі Рыгалета моліць аб дапамозе.

Цэнтральнай аказваецца лінія ўзаемаадносін бацькі і дачкі, а праз яе — праблема канфлікту бацькоў і дзяцей. Вельмі арганічная Джыльда Гаўрылавай. У спектаклі яна паўстае як далікатная дзяўчына, якая ўпершыню зведала пачуццё кахання і дзеля яго гатова загінуць. У інтэрпрэтацыі спявачкі партыя афарбавана багатай эмацыйнай палітрай адчуванняў і перажыванняў. Унутранае жыццё гераіні выходзіць за рамкі штампу «інфантыльная дзяўчына» і перарастае ў глыбокі трагічны вобраз. Дыяне Трыфанавай варта больш упэўнена асвоіцца ў гэтай ролі, хоць адзначу, што недахоп сілы голасу спявачкі кампенсаваўся яе шчырасцю.

У вобразе Герцага, створаным Сяргеем Франкоўскім, падкрэслена брутальная натура вопытнага спакусніка. Герцаг Эдуарда Мартынюка малады і артыстычны. Голас саліста рухомы, мае характэрную тэмбравую афарбоўку, аднак элемент пачуццёвасці і гучнасці ў інтэрпрэтацыі персанажа перабольшаны. Узнікае вобраз самазакаханага «гламурнага» нягодніка. Але герой крыху праставаты па манерах.

Аксана Волкава (Маддалена), Алег Мельнікаў (Спарафучыле).

У другім складзе найбольш пераканаўчым аказаўся Рыгалета, створаны Уладзімірам Громавым. Мяккі і прыгожы тэмбравы каларыт яго голасу дазволіў больш востра адчуць трагедыю бацькі. Спявак у поўнай ступені валодае драматычным бельканта (vero canto), да ўсяго адзначым добрае італьянскае вымаўленне.

Удала сыграны ролі другога плана: фатальны Мантэронэ (Васіль Кавальчук), меркантыльная Джавана (Наталля Акініна), ашуканы Чапрана (Анатоль Сіўко). Спакуслівай выглядала выдатная Маддалена Аксаны Волкавай (спявачка паспяхова выконвала партыю і ў Метраполітэн-оперы). Каларытны Алег Мельнікаў стварыў вобраз Спарафучыле, які нават на фоне апошніх сусветных пастановак «Рыгалета» выглядае вельмі эфектна. Тэмбравае багацце голасу, інтанацыйная стабільнасць напоўнілі жыццём персанаж, які ў руках лёсу зрабіўся інструментам забойства.

ПРАЦЯГ СА СТАР. 33

драматургіяй і адкрывае прастор для інтэрпрэтацый.

У чым вы бачыце задачу рэжысёра ў сітуацыі, калі оперны тэатр, мяркуючы па выказваннях сучасных крытыкаў, перастаў такім быць, а часцей выкарыстоўвае прынцыпы тэатра драматычнага?

— Хутчэй ён зрабіўся тэатрам забаў. Оперны тэатр ніколі не зможа быць драматычным. У драме рэжысёр і акцёр падчас рэпетыцый ствараюць «партытуру» спектакля, вызначаюць яго тэмпарытм і дынаміку. У музычным тэатры партытура ўжо ёсць, і задача рэжысёра не ствараць уласны «звышсюжэт» і не лічыць сябе разумнейшым за аўтара, а стаць на яго пазіцыю. І разам з акцёрам знайсці патрэбныя матывацыі, каб усё было зразумела выканаўцу і гледачу. Вось у чым розніца тэхналогій! У оперным тэатры трэба праз рэжысёра і акцёра адлюстраваць партытуру спосабамі, зразумелымі гледачу, якому партытура невядомая. Нельга забываць і пра рэлятыўнасць часу ў оперы. Калі ў драмтэатры рэальны і сцэнічны час супадаюць амаль цалкам, у музычным ён адносны. Гучанне оперы, яе арый і ансамбляў, што замаруджваюць сцэнічны рух, — умоўнасць. І гэта яшчэ адно правіла гульні, якое трэба прыняць.

Нашы салісты засталіся ў захапленні ад сумесных рэпетыцый з вамі. Ці ёсць у вас свае, асаблівыя прыёмы працы з артыстамі?

— Опера — перш за ўсё калектыўнае мастацтва пераўвасаблення. Але і мастацтва аднachасовага выкарыстання цэлага арсенала выразных сродкаў — голасу, акцёрскага майстэрства, пластыкі. У Эстоніі я 20 гадоў выкладаю ў Опернай студыі і дагэтуль лічу, што спевакоў вучаць няправільна. Ім складана ўсвядоміць: патрэбны не толькі голас і веданне партыі, але разуменне ўсяго спектакля, драматургічнай функцыі кожнай ролі. Гэта дазваляе працаваць не толькі над роляй, але адчуць сябе ў кантэксце твора. Нагадаю вядомую легенду пра Мікеланджэла. Калі скульптар зрабіў знакамітага «Давіда», калегі захоплена спыталі, як гэта ў яго атрымалася. Ён адказаў: «Я глядзеў на глыбу мармуру, бачыў у ёй Давіда і проста адсякаў лішняе».

Інакш кажучы, са спевакамі працуеце, як скульптар з матэрыялам?

— Так. Калі параўноўваць скульптуру і сцэнічны вобраз, дык да выніку можна прыйсці па-рознаму. Усё залежыць ад матэрыялу: мармур ці граніт трэба адсякаць з сілай, потым шліфаваць, а да воску ледзь дакрануўся — і ўжо ёсць адбітак. Тое ж і з роляй. Рэжысёр павінен быць псіхолагам, каб выбіраць правільныя тэхнічныя сродкі. Але, падобна да скульптара, павінен добра ведаць і любіць матэрыял, з якім працуе.

Вашы рэжысёрскія прынцыпы — вынік уласнай шматгадовай працы ці ўрокі багатай традыцыямі школы ГІТІСа, дзе вы навучаліся ў Барыса Пакроўскага, Яўгена Акулава, Рыгора Ансімава, педагогаў, надзвычай аўтарытэтных у свеце опернай рэжысуры?

— Шмат думаў пра гэта. Калі пачаў вучыцца, мне споўнілася толькі 24 гады, я быў малады. У старой школе опернай рэжысуры ёсць глыбінныя правільныя карані, традыцыі, законы асэнсавання творчасці. Многае з таго, пра што казалі педагогі, зрабілася зразумелым пазней,

Эдуард Мартынюк (Герцаг).

Сцэна са спектакля.

ФОТА МІХАІЛА НЕСЦЕРАВА.

Ухвалы заслугоўвае работа мужчынскага хору (хормайстар Ніна Ламановіч). Групавы вобраз мае цэласную канцэпцыю, хоць з яго выбіваецца надта статычная і практычна нерухомая манера паводзін у 1-й дзеі. У прачытанні партытуры вытрымліваецца стылявое адзінства, цэласнасць музычна-драматургічнага развіцця, аднак хацелася б больш узгодненага дыялога паміж аркестрам і салістамі. Неабходна пазбягаць прыкрых разыходжанняў, збалансаваць гучнасць так, каб спевакам не трэба было фарсіраваць гук.

У колеравым рашэнні спектакля прасочваецца сімвалічная трыяда «белы-чырвоны-чорны». Чырвоны колер дамінуе ў адзенні блазна, у пунцовы шалік (знак крыві і зняважанага гонару) імкнецца захутацца Джыльда ў 2-й дзеі. У папярэдніх сцэнах яе беласнежная сукенка ўспрымаюцца як знак нявіннасці душы. Гэты ж шалік у фінале сімвалізуе смерць. Чатыры дамы ў чорным, якія ўвасабляюць лёс (багіні паркі), з'яўляліся ў палацы ў 1-й дзеі, а цяпер яны ў маўчанні схіляюцца над звар'яцелым ад гора бацькам. І тым самым да свайго завяршэння прыходзіць канфлікт твару і маскі.

Новым, арыгінальным акцэнтам у пастановачным рашэнні стала экспрэсіўная і пранізлівая шчырая фінальная сцэна развітання бацькі з паміраючай дачкой. Убачыўшы Джыльду, Рыгалета літаральна страчвае розум. Гэты псіхалагічны стан тонка выяўлены рэжысёрам, які, раскручваючы кола-подыум, паказвае пустую залу пакояў Герцага, карчму, вяртае нас на бераг ракі, дзе бацька, узрушаны ўсім, што здарылася, вядзе дыялог з душой Джыльды, якая ўзнеслася на неба (яе голас гучыць за сцэнай). Падобны прыём прымушае пагадзіцца з умоўнасцямі жанру і суперажываць чалавечай трагедыі. Думаю, фінальная сцэна растапіла сэрцы нават скептыкаў...

Музыка Вердзі прыводзіць у тэатр тысячы гледачоў, ён застаецца сёння галоўным «оперным працадаўцам» і гарантам поспеху. А рэпліку вядомага кампазітара Аляксандра Сярова пра засілле музыкі італьянца на рускіх сцэнах: «Яшчэ Вердзі! Ізноў Вердзі! Усё Вердзі! Усюды Вердзі!», — прамоўленую некалі з раздражняльнай інтанацыяй, можна ўспрымаць як лозунг-сцвярджэнне, які абяцае слухачам яркія эмоцыі, відовішчнасць і веру ў адраджальную сілу мастацтва. ■

і на практыцы я ўвесь час знаходзіў гэтаму пацвярджэнне.

Акрэсліце сітуацыю, якая існуе ў еўрапейскім оперным тэатры...

— Калі ўважліва прааналізаваць нядаўняе выступленне знакамітага дырыжора Ларына Маазэля, зразумеем: так, цяпер пануе эканамічны крызіс і заходнія тэатры аддаюць перавагу «жалезнаму» рэпертуару. На новыя пастаноўкі згаджаюцца незалежныя трупы. Але ў гэтым жанры ёсць і этычны крызіс. Ён выяўляецца ў тым, што опера — перш за ўсё мастацтва інтэрпрэтацый. Доўга не заўважалі, што сёння існуе ўжо гісторыя мастацтва інтэрпрэтацый. Калісьці майстры тэатра імкнуліся прывабіць публіку, даказаць: опера — не мёртвае мастацтва, а сучаснае, завабіць трукамі (як у кіно або інтэрнэце). Цяпер падобная эстэтыка аджыла, глядач зноў імкнецца да гармоніі, хоча ўбачыць казкі для дарослых, ілюзіі, герояў, падзеі і адносіны, якім суперажывае. Бо жыццё, якое бачым навакол, жахлівае. А тэатр — храм, у якім ідзе абрад і адбываецца калектыўная ілюзія.

Яшчэ адзін крызіс — маральны, пра які рэзка выказваўся Дзмітрый Бертман, мастацкі кіраўнік «Гелікон-оперы». З кіно і шоу-бізнесу музычны тэатр узяў не толькі забаўляльнасць і феерычнасць, але і сістэму «all stars». Зоркамі зрабіліся ўсе! І гэта несправядліва ў адносінах да сапраўдных майстроў. Імкненне апынуцца ў патрэбны час у патрэбным месцы — у гэтым ёсць штосьці амаральнае.

Якія, на ваш погляд, прычыны крызісу?

— Яго прыкметы акрэсліліся яшчэ да Другой сусветнай вайны. У XX стагоддзі кампазітарская эстэтыка выяўляла кірункі, спецыфіка якіх не ўласцівая вакалу (Хіндэміт, Штакхаўзэн). Было створана няшмат опер — Шастаковіча, Пракоф'ева, Брытэна, якія засталіся ў рэпертуары. Творы, у якіх няма мелодыі, — для гурманаў, інтэлектуалаў, тэхніка іх выканання не зусім сумяшчаецца з акадэмічнай школай спеву. Тут, як і ў спорце, немагчыма быць адначасова кідальнікам ядра і плыўцом. Прырода не любіць пустаты — у пэўны момант публіка вярнулася да мелодыі. Але цяпер праз аперэту, мюзікл і класічны музычны тэатр.

Уражанне: кампазітары зноў зразумелі, у чым сутнасць оперы, і вяртаюцца да мелодыі.

У спісе пастаўленых вамі спектакляў ёсць аперэты, мюзіклы, оперы. Што скажаце наконт уласных рэпертуарных схільнасцей?

— Адказваць на такое пытанне небяспечна. Здаецца, як рэжысёр я — Дон Жуан. Калі на далягладзе ўзнікае новы аб'ект, пачынаеш выкарыстоўваць усю абаяльнасць свайго мастацтва, каб завабіць яго ў сіло. Для мяне цікавы працэс заваёвы, атрымліваю ад гэтага асалоду. І так магу сказаць амаль пра ўсе свае спектаклі. Ёсць яшчэ адзін эгаістычны момант, якім ганаруся і спадзяюся, што так будзе да канца жыцця. Ніколі не даводзілася выпрошваць спектаклі. Гэта нараджае пачуццё годнасці і спакою. У гэтым сэнсе я шчаслівы...

Магчыма, у Эстоніі мяне лічаць кансерватыўным пастаноўшчыкам, але калі глядач хоча пабачыць оперу «Кармэн», трэба, каб у ёй сапраўды дзейнічала Кармэн. А рэжысёрскія «хуліганствы» ажыццяўляю за мяжой: у мяне была пастаноўка «Аіды» з двума касмічнымі караблямі і зомбі... ■

СВЯТЛАНА БЕРАСЦЕНЬ

Поліфанія памяці

Вялікая Айчынная ў творах беларускіх кампазітараў

ФОТА ЮРЫЯ ІВАНОВА.

Дырыжор Барыс Пянчук.

Традыцыйная для нашай культуры тэматычная прастора, звязаная з трагедыяй вайны і патрыятычным подзвігам, з абаронай гуманістычных каштоўнасцей, ва ўсе часы прываблівала творцаў. І на тэрыторыі мастацтва, бадай, самым праўдзівым носьбітам людской неабыякавасці, уражлівым люстрункам настрояў душы, магутным «рэтранслятарам» і захавальнікам эмацыянальнай памяці была і застаецца музыка. Вядома, абсалютная шчырасць намераў і памкненняў не гарантуе кампазітару поспех, не засцерагае ад банальнасці і другаснасці. Надта ж няпроста працаваць з ваеннай тэмай: адкрытая, даступная для ўсіх, яна выпрабоўвае арыгінальнасць таленту, самастойнасць творчага мыслення, узровень прафесійнай культуры.

«ГАРАЧЫ СЛЕД» КЛАСІКАЎ

Багатая спадчына засталася ад нашых кампазітараў старэйшага пакалення. Іх творчасць перажыла самы першы, непасрэдны эмацыянальны ўдар жорсткіх 1940-х, з гадамі яны зноў і зноў асэнсоўвалі, узнаўлялі ў гукавых вобразах тую невычэрпную горыч, што пазначана страшным словам «вайна», той суровы аптымізм, светлую надзею і пераможны дух, што несла кожнаму сэрцу вера ў хуткае вызваленне ад варожай навалы.

У хатнім архіве сярод старых нататнікаў і даўніх запісаў я знайшла забытыя нотныя старонкі. Варта было прабегчы вачамі харавую партыю — і нібы загучалі падпісаныя па складах пад радкамі знаёмай мелодыі Купалавы строфы: «Пар-ты-за-ны-ы, пар-ты-за-ны, бе-ла-ру-у-скі-і-я сы-ны…» Як чарадзейны пароль, яны адмыкалі мінулае, вярталі ў дашкольнае маленства, незабыўным спадарожнікам якога было радыё на сцяне. Помню, як, нібы ад унутраных штуршкоў, дрaўляная «скрыначка з музыкай» уздрыгвала ад пругкага рытму зычных харавых галасоў, падтрыманых аркестрам, што раз-пораз паўтаралі дынамічны, імклівы і запамінальны матыў. Так, праз уразлівую эмацыянальную памяць увайшла ў маю музычную падсвядомасць кантата «Беларускім партызанам». Наш класік Анатоль Багатыроў стварыў яе ў трагічным 1942-м на верш Янкі Купалы, а ў 1960-х уключаная ў нацыянальную класіку вакальна-сімфанічная кампазіцыя зрабілася «хітом» радыёканцэртаў.

Кантата «Ленінградцы», напісаная майстрам таксама падчас эвакуацыі на тэкст Джамбула Джабаева, была выканана ў Маскве 1942-га пад кіраўніцтвам легендарнага дырыжора Мікалая Галаванава. А сярод пазнейшых опусаў Анатоля Багатырова вылучылася «Бітва за Беларусь» (1985) — араторыя на вершы Генадзя Бураўкіна, Ніла Гілевіча, Аркадзя Куляшова: унікальны музычны мемарыял у гонар барацьбы і вызвалення беларускага народа, у знак усеагульнай Вялікай Перамогі над гітлераўскім фашызмам. Дастаткова прыгадаць раздзелы «Бітвы за Беларусь», каб уявіць маштаб вакальна-сімфанічнай партытуры, кантрасты музычнай драматургіі, напружаную, канфліктную дынаміку яе развіцця: «Беларусь», «Апоўдні ў нядзелю», «Камсамольскі білет», «Гарыць, гарыць мая Лагойшчына», «Ліст з палону», «Бітва», «Над брацкай магілай», фінальны харал Памяці. Такой значнай манументальнай працай патрыярх айчыннай кампазітарскай школы папоўніў беларускую музыку ў традыцыйнай для яе тэматычнай сферы.

ЛЕГЕНДАРНАЯ «АЛЕСЯ»

Падзеі вайны сілкавалі партызанскі фальклор (яго збіраннем і даследаваннем займаліся ў свой час Генадзь Цітовіч, Лідзія Мухарынская), уплывалі на стварэнне прафесійнымі аўтарамі праграмных інструментальных і аркестравых п’ес, надзённых песень. «Па гарачых слядах» працавалі Мікалай Аладаў, Васіль Залатароў, Анатоль Багатыроў, Рыгор Пукст, Ісак Любан, Самуіл Палонскі. У 1942 годзе паэт Анатоль Вялюгін пад уражаннем ад сольных выступленняў Ларысы Александроўскай перад франтавікамі прысвяціў спявачцы верш «Перапёлачка», і Яўген Цікоцкі ўвасобіў яго радкі ў аднайменнай вакальнай баладзе. Але сапраўдным творчым подзвігам Цікоцкага сталася яго супольная з паэтам Петрусём Броўкам праца над операй «Алеся». Напісаная цягам 1942—1943 гадоў, яна была пастаўлена ў Мінску неўзабаве пасля вызвалення. Над прэм’ерай, якая адбылася ў снежні 1944-га, працавалі дырыжор Марк Шнейдэрман, рэжысёр Барыс Пакроўскі («той самы!»), мастак Сяргей Нікалаеў і, вядома ж, сузор’е выканаўцаў з незабыўнай Александроўскай. «Алеся» ўвайшла ў гісторыю як першая опера на тэму з жыцця беларускіх партызан часу Вялікай Айчыннай. За сваё паспяховае сцэнічнае жыццё

«Алеся» Яўгена Цікоцкага.

«Сцежкаю жыцця» Генрыха Вагнера.

зведала тры рэдакцыі, некалькі пастановак з рознымі выканальніцкімі складамі, ператваралася ў «Дзяўчыну з Палесся» (лібрэта Петруся Броўкі ды Яўгена Рамановіча) і, яшчэ раз абноўленая ў 1967-м, вярнулася ў рэпертуар пад сваёй першай назвай. Цяпер «Алеся» — легенда, пра якую не-не ды нагадае музычны фрагмент у канцэртным выкананні.

ВОДГУЛЛЕ ПЕРАЖЫТАГА

У другой палове XX стагоддзя да тэмы Вялікай Айчыннай звяртаўся практычна кожны беларускі кампазітар. Сярод іх тыя, для каго асаблівым, уласным болем азываўся ўспамін пра ўсё, што здарылася з роднай краінай і народам.

Уладзімір Алоўнікаў быў адным з нямногіх кампазітараў, хто прайшоў праз франтавое пекла. Здаў у кансерваторыі выпускныя экзамены — і на вайну. Добраахвотнікам. Служыў у артылерыі. Застаўся жывы і сустрэў салют Перамогі. Пісаў камерна-інструментальныя, аркестравыя творы, пранікнёную вакальную лірыку. Стварыў цыкл цудоўных і некалі папулярных песень пра беларускіх герояў: Мікалая Гастэлу, Веру Харужую, Канстанціна Заслонава, Льва Даватара ды іншых, прысвяціў кантату Марату Казею. Пакінуў у спадчыну ўсім пакаленням беларусаў лірыка-патрыятычны шэдэўр на верш Алеся Бачылы «Радзіма мая дарагая».

Дзякуючы музыцы Алоўнікава набыла крылы «Лясная песня» Адама Русака («Ой, бярозы ды сосны...»). Яе ведалі ўсе, спявалі нават за бяседным сталом і яшчэ пры жыцці Алоўнікава ды Русака лічылі партызанскім фальклорам. Але нарадзілася іх «беларуская народная песня» ў 1950-м. Да таго ж аўтары і ў партызанах не былі. Ужо ў канцы 1980-х Уладзімір Уладзіміравіч зноў звярнуўся да ваеннай тэмы і напісаў, насуперак жанравым стэрэатыпам, сімфонію-араторыю «Партызанскія песні» на вершы беларускіх паэтаў-партызанаў.

Праславіўся Алоўнікаў як песеннік. Але няўжо гэта замінае сённяшнім дырыжорам пацікавіцца яго сімфанічнай творчасцю? Незаслужана забытыя старонкі — вобразна яркія канцэртныя п'есы для аркестра: паэма «Партызанская быль», сюіта «Песні міру», бліскучы эскіз «Куранты Брэсцкай крэпасці».

Барыс Пянчук, у свой час галоўны дырыжор галоўнага аркестра Узброеных Сіл Беларусі, — вось хто ведаў і шанаваў музыку Алоўнікава! Барыс Міхайлавіч сам быў ветэранам Вялікай Айчыннай. Дарогі службы прывялі яго ў Беларусь, з якою Пянчук, ураджэнец Краснадарскага краю, па-сапраўднаму зрадніўся. Ён рупіўся пра развіццё духавой аркестравай музыкі ў нашай краіне. Напісаў нямала твораў, прасякнутых меласам лірыка-патрыятычных і героіка-эпічных песень Уладзіміра Алоўнікава, Яўгена Глебава, Нестара Сакалоўскага, Юрыя Семянякі, Ігара Лучанка, Леаніда Захлеўнага... Яскравыя сюіты, бадзёрыя маршы Барыса Пенчука на тэмы беларускіх кампазітараў і сёння ўпрыгожваюць рэпертуар айчынных духавых аркестраў, гучаць падчас вайсковых парадаў і канцэртаў пад адкрытым небам.

Класік нашай песні, шчыры меладыст, лепшыя творы якога быццам выйшлі з глыбіняў народнай душы, Юрый Семяняка таксама прайшоў дарогамі вайны (быў мабілізаваны 18-гадовым юнаком у жніўні 44-га). Знакавае месца ў яго творчасці займала тэма Радзімы. І ў шматгранным, паліфанічным увасабленні гэтай тэмы выразна гучаць матывы незабыўнага мінулага. Прыкладам — кантата «Памяці Канстанціна Заслонава» на словы Міколы Алтухова, харавая паэма-рэквіем «Хатынскія званы» паводле Алеся Бачылы, шматлікія камерныя

вакальныя творы і песні на вершы Петруся Броўкі, Максіма Танка, Уладзіміра Карызны, Яўгеніі Янішчыц, Юрася Свіркі.

Зразумела, патрыятычная і антываенная тэматыка была пад увагай і тых кампазітараў, якія на пачатку Другой сусветнай вайны, ратуючыся ад гітлераўскага генацыду, перайшлі на савецкую тэрыторыю. Леў Абеліёвіч, Эдзі Тырманд, Генрых Вагнер — для іх Беларусь стала новай радзімай. Дарэчы, Вагнер адзначаў 3 ліпеня не толькі як знамянальную дату, векапомную для ўсёй краіны, але і як вялікае асабістае свята. Чаму?

У 1939 годзе ён, ураджэнец польскага горада Жырардава, студэнт-піяніст Варшаўскай кансерваторыі, мусіў пакінуць радзіму, навек развітаўшыся са сваімі блізкімі, ды шукаць прытулку па той бок мяжы. Беларусь не проста прытуліла 17-гадовага бежанца, а замяніла для яго родны дом, дала магчымасць атрымаць вышэйшую адукацыю па дзвюх музычных спецыяльнасцях, знайсці сямейнае шчасце, займацца педагогікай, дасягнуць творчых поспехаў, заслужыць афіцыйнае прызнанне і неафіцыйны тытул класіка беларускай музыкі XX стагоддзя.

«Крылы памяці» Уладзіміра Кандрусевіча.

Вайна дагнала Генрыха Вагнера і на новай радзіме, але гады расстання з ёю суправаджаліся вялікім творчым энтузіязмам ды верай у хуткую перамогу над акупантамі. Кампазітар ахвотна дзяліўся ўспамінамі. Любіў расказваць, як, знаходзячыся ў эвакуацыі, працаваў канцэртмайстрам у Душанбэ, як спрычыніўся да дзейнасці франтавога тэатра, створанага ў 1943 годзе, супрацоўнічаў з легендарнымі артыстамі Георгіем Менглетам, Леанідам Уцёсавым, з беларускай брыгадай па канцэртным абслугоўванні савецкіх байцоў. І марыў пра вяртанне ў Мінск. 2 ліпеня 1944-га музыканту споўнілася 22 гады. А наступны дзень прынёс вестку пра вызваленне сталіцы Беларусі.

Творчасць Генрыха Вагнера ахоплівае даволі шырокае кола тэм і вобразаў, самыя глыбокія асабістыя перажыванні натхнялі кампазітара на антываенны пафас. Водгулле перажытага напаўняе вакальна-сімфанічныя паэмы Генрыха Вагнера «Вечна жывыя» для жаночага хору без слоў і сімфанічнага аркестра, «Героям Брэста» на вершы Рыгора Барадуліна, «Чытаючы Васіля Быкава» для сімфанічнага аркестра, мецца-сапрана і дзіцячага голасу; оперу «Сцежкаю жыцця»; музыку да спектакляў «Марат Казей», «Гаўрошы Брэсцкай крэпасці», да мастацкага фільма «Паланез Агінскага».

ІСКРЫНКІ ВЕЧНАГА АГНЮ

Праз 30-40 гадоў пасля заканчэння вайны цікавасць творцаў да яе тэматыкі, здаецца, дасягнула кульмінацыі. Яшчэ не страцілі працаздольнасць кампазітары-старэйшыны; дасягнула сталасці пакаленне іх «музычных дзяцей»; заяўлялі пра сябе і маладыя таленты. Саюз кампазітараў вырас колькасна, дзейнасць яго была заўважная. Беларускімі прэм'ерамі адкрывалі сезоны, фестывалі, прэстыжныя гастролі, прымяркоўвалі іх да знамянальных дзён 9 мая і 3 ліпеня. Усё гэта, безумоўна, матывавала кампазітараў на пошук новых падыходаў да ваеннай тэмы. Побач з тымі, хто наўпрост сутыкнуўся з вайной, узгадаваліся дзеці ваеннага ліхалецця, поруч былі ўжо і тыя, хто, нарадзіўшыся ў першае мірнае дзесяцігоддзе, нёс у сабе гарачыя іскрынкі вечнага агню памяці.

Галоўнае афіцыйнае свята мінскага лета і памятная дата Перамогі давалі асаблівы творчы імпульс у юбілейныя гады. Памятаю год 1984-ы, чарговы з'езд Саюза кампазітараў Беларусі. У канцэртных і музычна-тэатральных праграмах — відавочныя прыярытэты: творы, натхнёныя памяццю пра Вялікую Айчынную вайну і напоўненыя гуманістычным, антымілітарысцкім зместам. «Партызанскія песні» Алоўнікава, гераічная музычная камедыя «Судны час» Рыгора Суруса паводле п'есы Андрэя Макаёнка «Трыбунал», балет Уладзіміра Кандрусевіча «Крылы памяці» (роздум пра лёс беларускай маці, у якой вайна забрала пяцярых сыноў). Яўген Глебаў, стваральнік слыннага балета «Альпійская балада» паводле аповесці Васіля Быкава, праз сваю Пятую сімфонію («Да свету») падзяліўся рамантычна-трапяткім светаўспрыманнем жыцця і трывогай за лёс чалавецтва.

Нечакана прагучаў рэквіем Людмілы Шлег «Памятайце» (па матывах кнігі Алеся Адамовіча, Янкі Брыля, Уладзіміра Калесніка «Я з вогненнай вёскі...»). Памяць пра дзеда, спаленага фашыстамі ў адной з такіх вёсак, свой страх перад жахамі вайны і заклік да пільнасці, боль усіх мацярынскіх трагедый і смутак Маці-радзімы кампазітар увасобіла ў эксперыментальнай музычнай форме, спалучыўшы канон пахавальнага лацінскага харала, беларускі народны мелас, жаночы вакал, сольныя рэчытацыі віяланчэляў і голас чытальніцы.

Эмацыянальна-інтэлектуальны свет антываеннай оперы Сяргея Картэса «Матухна Кураж» (паводле Бертольда Брэхта) мы адкрывалі неспадзяваным чынам. На сцэне нашага Нацыянальнага акадэмічнага тэатра оперы і балета яна ніколі не ставілася, але паглядзець прэм'еру твора беларускага кампазітара ездзілі ў суседнюю Літву. А калі ў Мінску гастраляваў Вялікі тэатр з Кішынёва, убачылі малдаўскую пастаноўку оперы Картэса — пад назвай «Маркітантка».

Знаходкай для нацыянальнага мастацтва, якая атрымала ўхвалу музыкантаў і слухачоў (у тым ліку ў Венгрыі, Расіі, у шматнацыянальнай аўдыторыі на XII Сусветным фестывалі моладзі і студэнтаў), стаўся напісаны ў 1984 годзе твор Уладзіміра Дарохіна для камернага аркестра — сюіта «Мемарыял» (Entrata, Toccata, Sarabanda, «Карагод»). Нешараговая кампазіцыя, прысвечаная загінулым за вызваленне Беларусі, па ўзроўні тэматычнага развіцця і абагульнення вобразаў, па драматызме і духоўнай вышыні — роўная сімфоніі. «Мема-

«Альпійская балада» Яўгена Глебава.

ФОТА ЮРЫЯ ІВАНОВА.
«Праз усю вайну». Праграма ансамбля «Песняры».

рыял» неаднойчы гучаў у Мінску. Асабліва ўразіў тых, каму пашчасціла слухаць яго ў інтэрпрэтацыі маэстра Віталя Катаева, у незвычайным акустычным асяроддзі другога паверха колішняга Дома кіно, які месціўся ў сценах Чырвонага касцёла і час ад часу ператвараўся ў пляцоўку для музычных імпрэз. Пэўна, сённяшнія дырыжоры, якія зрабілі ці не «настольнай партытурай» уверцюру Чайкоўскага «1812 год» (з аднoўленым пасля савецкай цэнзуры гучаннем тэмы імперскага гімна «Боже, царя храни») або адкрываюць для нас прэм'еры замежных аўтараў, прысвечаныя ахвярам жудаснага тэракту 11 верасня ў ЗША, проста не ведаюць пра існаванне твора, здатнага годна ўвайсці ў гукасвет сучаснай Беларусі, якая штогод адзначае святую дату свайго вызвалення і незалежнасці.

Набывалі прызнанне «ваенныя» песні Леаніда Захлеўнага, Эдуарда Зарыцкага, Валерыя Іванова, Эдуарда Ханка. А Ігара Лучанка ў 1980-я ўжо называлі класікам жанру. Ён таксама не цураўся эксперыменту, і новы твор, задуманы як песенны цыкл на вершы савецкіх паэтаў, быў ажыццёўлены ў жанры паэмы для саліста, чытальніка, сімфанічнага аркестра і аргана — «Вайна не патрэбна» (1983).

Самы гучны і палемічны розгалас у Беларусі, якая святкавала 40-годдзе вызвалення, выклікала прэм'ера ансамбля «Песняры» — новая аўтарская работа Уладзіміра Мулявіна «Праз усю вайну», які стварыў 17 песень і балад на вершы Янкі Купалы, Аляксандра Твардоўскага, Рыгора Барадуліна, Сяргея Гудзенкі, Эдзі Агняцвет, іншых беларускіх і расійскіх паэтаў. Сцэнарый незвычайнага спектакля напісаў Валянцін Тарас. Па-мастацку лагічна (можна сказаць, «храналагічна»), узнаўляючы на сцэне інтанацыю часу, вяла гледачоў за песняю песня — вяла праз усю вайну. Ад першых крокаў наваабранца. Праз «акопную праўду», крывавы вір перадавой. Праз партызанскія дарогі, дым хатынскіх комінаў. Праз любы сэрцу беларускі краявід. Да першага тоста за Перамогу…

А СЁННЯ?

Мы жывём у абноўленай краіне. Мяняецца свет вакол нас, мяняемся самі. Музыка ўсё больш залежыць ад рынку, быццам нейкі матэрыяльны прадукт. А кампазітары застаюцца мастакамі. Дзмітрый Смольскі, Андрэй Мдывані, Кім Цесакоў, Рыгор Сурус, Віктар Войцік, Галіна Гарэлава, Вячаслаў Кузняцоў… Усе пакаленні неабыякавыя да тэмы гістарычнай памяці. Апошнім часам яны асэнсоўваюць і шматвяковы досвед папярэднікаў, і актуальныя ідэі патрыятызму, антыглабалізму, процістаяння новым узброеным выклікам, тэрарыстычным пагрозам, падзяляючы пратэст супраць тыраніі, фізічнага гвалту і духоўнага зняволення чалавека. Звяртаюцца да фальклору старадаўніх ліцвінскіх ваяроў, да тэкстаў Святога Пісання, да сусветнай мастацкай літаратуры. Да сваіх традыцый.

Кампазітар Алена Атрашкевіч і паэт Васіль Жуковіч стварылі цыкл харавых песень пра вайну «Дзень вызвалення». Аліна Безенсон уключыла ў аўтарскія зборнікі сваё «Трывожнае танга». Хор мінскіх школьнікаў «Красавік» прэзентаваў апрацоўку хрэстаматыйнага запісу Генадзя Цітовіча «Із далекіх із краёў йшлі салдацікі дамоў». Марына Марозава прычынілася да музычнай асновы праграмы «Памяць сэрца», створанай харэографам Валянцінай Гаявой і паказанай ансамблем «Харошкі» 22 чэрвеня 2011 года ў сталічнай філармоніі. У праграме ўдзельнікаў сёлетняга акадэмічнага Рэспубліканскага конкурсу юных вакалістаў імя Шаляпіна было нямала беларускіх патрыятычных песень, у тым ліку — пра Хатынь. Конкурснае праслухоўванне прыпала якраз на 22 сакавіка, дзень памяці хатынскай трагедыі…

Тым часам Нацыянальны акадэмічны канцэртны аркестр Беларусі на чале з Міхаілам Фінбергам распачаў гастрольны тур па гарадах Міншчыны, прысвечаны 70-годдзю вызвалення Беларусі ад гітлераўскіх захопнікаў. Новая праграма «За нашу Перамогу!» складаецца не толькі з самых вядомых песень ваенных гадоў. Ёсць тут і забытыя мелодыі ў сучасных апрацоўках.

Чакаць «юбілейнага зарападу» нацыянальных прэм'ер у музыцы акадэмічнай? Не варта. Наракаць на фінансавыя праблемы — таксама. Успомнім: творы беларускіх кампазітараў знаходзілі аўдыторыю заўсёды. Было б што і каму выконваць… ■

ЛЮДМІЛА САЯНКОВА

Драма, прыпавесць, споведзь...

Інтэрпрэтацыі тэмы вайны ў нацыянальным кіно

ФОТА ЯЎГЕНА КОКТЫША.

Кінастудыю «Беларусьфільм» не адно дзесяцігоддзе ў кулуарах называлі «Партызанфільмам». У гэтай іроніі адлюстравалася не толькі колькасць стужак, але і пэўны стандарт ва ўвасабленні тэмы вайны. З канца 1940-х і да сярэдзіны 1980-х штогод выходзілі карціны, прысвечаныя Вялікай Айчыннай. І кожнае новае пакаленне кінарэжысёраў вызначала сябе менавіта ў гэтай тэме. Перайначваючы знакаміты выраз, можна сказаць, што не толькі вялікае бачыцца па-іншаму на пэўнай часавай адлегласці, але і не вельмі вялікае — таксама. Таму што за кожным фільмам адчуваеш перш за ўсё змест і форму, запатрабаваныя самім часам. Стыль, як вядома, усяго толькі следства, прычыны якога трэба шукаць у акалічнасцях пэўнай эпохі. І таму новым павевам адпавядалі свае сюжэты.

СЮЖЭТ ПЕРШЫ: ГЕРОІКА-ПАТЭТЫЧНЫ

Неўзабаве пасля заканчэння вайны для стваральнікаў фільмаў абсалютна натуральным было расставіць выразныя маральныя акцэнты. Гледачы павінны былі адразу ўбачыць проціпастаўленне «нашых» і астатніх, якія іначай як «фашысты» альбо «немцы» не называліся. Дыялог паміж экранам і глядзельнай залай усталёўваўся адразу, аўдыторыя рэагавала на тое, што адбываецца на экране, амаль гэтак жа, як у свой час першыя гледачы на люмьераўскіх сеансах. «Нашы» заўсёды атрымлівалі дзейсную падтрымку. Прыцягальным цэнтрам аказваўся галоўны герой, маральная чысціня і чалавечая бездакорнасць якога не выклікалі сумненняў. Таму «нашых» заўсёды ўвасаблялі прыгожыя акцёры, тыпаж якіх дакладна падыходзіў толькі да станоўчых характараў. Такім, напрыклад, быў Уладзімір Дружнікаў, які лічыўся адным з самых прывабных артыстаў савецкага кіно пасляваеннай эпохі. За знешняй рамантычнасцю адчувалася значна большае — высакароднасць, годнасць, праўда. Герою ў выкананні такога акцёра павінны былі верыць. Ягоны Канстанцін Заслонаў у аднайменным фільме Аляксандра Файнцымера і Уладзіміра Корш-Сабліна (1949) паўставаў увасабленнем чагосьці большага, чым індывідуальны характар. У лёсе легендарнага камандзіра адлюстравалася не толькі асабістая біяграфія, але сіла духу і мужнасць усяго народа. У агульным драматургічна-кампазіцыйным каркасе месца такога героя аказвалася асаблівым. Абсалютная станоўчасць прадугледжвала пэўную «п'едэстальнасць» і досыць урачысты стыль размовы. Герой нагадваў трыбуна, які напрамкі мог звяртацца да глядачоў. Такі прыём быў распаўсюджаны амаль ва ўсіх савецкіх фільмах 1930—40-х гадоў. Тэма патрыятызму раскрывалася амаль што па прынцыпе антычных трагедый, дзе глядзельнай зале апрыёры адводзілася роля хору, а герой, нягледзячы на скрушныя абставіны, павінен выйсці перш за ўсё пераможцам духу.

Паступова ва ўрачыстасці тэмы сталі праступаць рысы драматычна-прыгодніцкага сюжэту, а дэталёвая індывідуалізаванасць тычылася не толькі «нашых», але і ворагаў. Такім знакавым творам стала карціна «Гадзіннік спыніўся апоўначы» (1958, рэжысёр Мікалай Фігуроўскі), дзе глядацкую цікавасць выклікаў і вобраз галоўнай гераіні Марыны (Рыта Гладунко), і галоўнага ворага фон Каўніца (Дзмітрый Арлоў). Шмат хто з крытыкаў і журналістаў адзначаў «напружанасць сюжэту і значнасць герояў». Па сутнасці, менавіта з гэтага фільма пачаўся героіка-прыгодніцкі накірунак у беларускім ваенным кіно.

СЮЖЭТ ДРУГІ: ГЕРОІКА-ПРЫГОДНІЦКІ

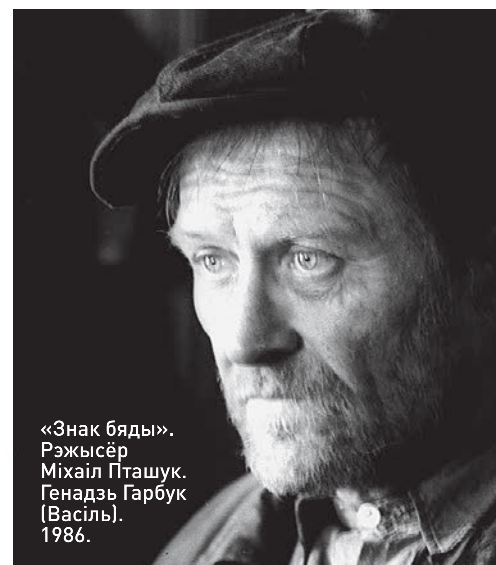
Найбольш заўважнай гэтая тэма зрабілася ў дзіцячым кіно. Своеасаблівай візітнай карткай «Беларусьфільма» стала карціна «Дзяўчынка шукае бацьку» (1959, рэжысёр Леў Голуб). Аснова сюжэта фільма — няпростыя прыгоды маленькай дзяўчынкі, дзяцінства якой супала з вайной, першымі стратамі і з першымі сур'ёзнымі выпрабаваннямі. Гэта быў драматычны аповед, дзе кожны эпізод — напружанае дзеянне: гібель маці дзяўчынкі падчас бамбёжкі; фашысцкая засада, калі гіне стары ляснік; выратаванне дзяцей ад варожай пагоні; арышт сябра-апекуна Янкі; хвароба маленькай Лены; палон фельчара, які ратаваў дзяцей; аблава; вызваленчая аперацыя партызанаў; пагоня за машынай камандзіра атрада; сустрэча параненага бацькі са сваёй дачкой. Вынаходліва аформлены сюжэт, іншым разам з элементамі гратэску, паўплываў на дынамічны рытм карціны. Уся яна прасякнута духам гераічнай смеласці, насмешкі над ворагам і абавязкова — параможнасці.

Пазней такая ж атмасфера напружанага дзеяння, перадольвання перашкод і перамогі над няўдалым ворагам бу-

«Гадзіннік спыніўся апоўначы».
Рэжысёр Мікалай Фігуроўскі. 1958.

«Дзяўчынка шукае бацьку».
Рэжысёр Леў Голуб. 1959.

«Трэцяя ракета».
Рэжысёр Рычард Віктараў. 1963.


«Знак бяды».
Рэжысёр
Міхаіл Пташук.
Генадзь Гарбук
(Васіль).
1986.

ФОТА АЛЯКСАНДРА ДЗМІТРЫЕВА.

дзе прысутнічаць і ў іншых ваенных фільмах, дзе галоўнымі героямі аказваліся дзеці, — «Вуліца малодшага сына» (1962), «Маленькі сяржант» (1975, рэжысёр абедзвюх стужак Леў Голуб), «Дачка камандзіра» (1981, рэжысёр Барыс Гарошка).

СЮЖЭТ ТРЭЦІ: ДРАМАТЫЧНА-ПСІХАЛАГІЧНЫ

Своеасаблівы паварот у адлюстраванні вайны ўзнік у фільме «Трэцяя ракета» (1963, рэжысёр Рычард Віктараў). Атмасфера «адлігі», сацыяльнай палёгкі і адноснай асабістай свабоды 60-х адчувальна паўплывала на сэнсы і мову як мастацтва ўвогуле, так і кінамастацтва ў прыватнасці. Галоўная ўвага надавалася не прыгодам, не манументальнай урачыстасці барацьбы, а чалавеку, які штодзень павінен ажыццяўляць пэўную перамогу над сабой. «Трэцяя ракета» — экранізацыя аповесці Васіля Быкава — стала абагульненым партрэтам звычайнага чалавека на вайне.

Незвычайнасць выяўлялася паступова па меры раскрыцця характараў кожнага з шасці герояў. За прастатой і зразумелай кожнаму паўсядзённасцю адчуваліся неверагодная чалавечая моц, вытрымка і здольнасць перанесці самае цяжкае. Гэта быў першы фільм, дзе вайна раскрывалася не столькі праз ваенныя эпізоды, колькі праз драматургію характараў і паводзін герояў. Гэта першы фільм, дзе сродкамі кінамастацтва даследавалася метафізіка ўчынкаў, подзвігу салдата. Такому сэнсу адпавядала і новая кінамова. Акцэнт рабіўся не на буйныя планы твараў акцёраў, а на светлавыя і паветраныя эфекты, якія дазвалялі адчуць спякоту лета і натуральную смагу, цяжар салдацкіх будняў у акопах і маральна перажыць горыч здрады. Многія кадры стужкі ўспрымаліся як сапраўднае «светлавое пісьмо», узоры якога адкрыты ў жывапісе. Менавіта такі мастакоўскі досвед зрабіўся запатрабаваным у беларускім кіно з прыходам у тым знакавым дзесяцігоддзі новага пакалення маладых рэжысёраў і аператараў.

Класікай псіхалагічнай драмы стаў пазней і фільм «Знак бяды» (1986, рэжысёр Міхаіл Пташук), таксама пастаўлены па прозе Васіля Быкава. Псіхалагічныя і сацыяльна-гістарычныя акцэнты выяўлялі іншы бок вайны. Жыццё Сцепаніды і Петрака падчас акупацыі — гэта процістаянне ворагам, але не немцам. У якасці ворагаў — паліцаі са «сваіх». Часавая прастора фільма значна пашыраецца, калі бачыш ворагаў з «нашых» падчас мірнага жыцця: аднолькавае жыццё, аднолькавыя абставіны, але ў крытычнай сітуацыі — розны выбар. Атрымаўся фільм пра маральнае супрацьстаянне і пра маральную вышыню так званага «простага чалавека», вайна для якога ідзе не ў акопах, а на ўласным хутары.

СЮЖЭТ ЧАЦВЁРТЫ: ДРАМАТЫЧНА-ЛІРЫЧНЫ

Карціна «Праз могілкі» (1964, рэжысёр Віктар Тураў) акрэсліла пачатак аўтарскага кіно, калі маладыя кінатворцы, дзяцінства якіх прыйшлося на ваенныя гады, імкнуліся расказаць

пра тое, што перажылі самі падчас вайны і сведкам чаго былі. У стужцы выявіўся партрэт пакалення, якое можна назваць «падранкамі». У фільме «Праз могілкі» былі ўвасоблены такія важныя мастацкія катэгорыі, як атмасфера, час, прастора. Сюжэтна-драматургічнай дамінантай прасторы ўспрымалася знішчаная зямля, разбітыя дарогі, чорныя пажарышчы. Могілкі сталі візуальнай метафарай прасторы, па якой ішла вайна. Нягледзячы на матыў падарожжа па разбуранай радзіме, катэгорыя часу ўзнікала як спыненае імгненне, у якім выяўлялася бязмежнасць народнай бяды. Стужка, створаная на драматычным матэрыяле, дзе адчувальны маштаб трагедыі як усёй нацыі, так і кожнага чалавека паасобку, тым не менш увасобіла менавіта эмацыянальна-асабістае, аўтарскае асэнсаванне тэмы вайны.

СЮЖЭТ ПЯТЫ: ЛІРЫЧНА-СПАВЯДАЛЬНЫ

Ступень лірызму стала яшчэ больш значна і вызначальна выявілася ў фільме «Я родам з дзяцінства» (1966, рэжысёр Віктар Тураў). Сама назва карціны падкрэслівае аўтарскую спавядальнасць як яшчэ адну важную візуальна-драматургічную частку фільма. Тут аўтары (сцэнарый быў напісаны знакамітым паэтам Генадзем Шпалікавым) у сваім ваенным мінулым як быццам шукаюць вытокі характараў, маральныя імператывы пакалення, да якога належалі самі. Памяць стала не толькі паэтычна-лірычнай асновай, але і вызначэннем яшчэ дагэтуль незнаёмай пластычнай культуры карціны. Яна і задумвалася не як летапісны аповед, а менавіта як асабістая споведзь, дзе інтанацыя ўзрушанасці перадае горыч, надзею, боль і ціхую радасць. Дзяцінства, якім бы ні было, заўсёды ўспамінаецца як штосьці шчымлівае, светлае і абавязкова шчаслівае. Так і ў фільме «Я родам з дзяцінства», нягледзячы на тую ж разбураную прастору, дом, дзе адчувальныя туга па загінулым бацьку, прысутнічае настрой спакою і надзеі.

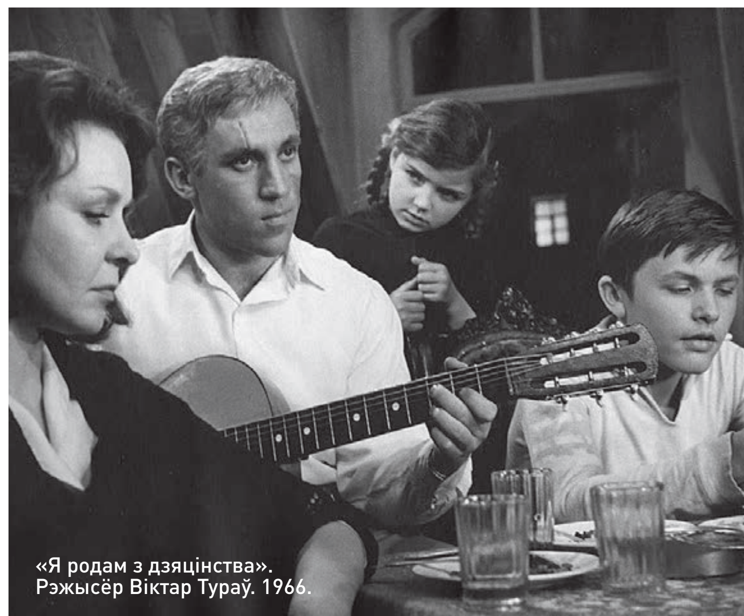
Час спрыяў менавіта такой, лірычна-спавядальнай інтанацыі. І таму надзіва запатрабаванымі аказаліся паэты і рамантыкі, іх шчырасць і адкрытасць успрымалася як ніколі дарэчна пасля жорсткай і суровай вайны.

СЮЖЭТ ШОСТЫ: ДРАМАТЫЧНА-РАМАНТЫЧНЫ

Пра інтэрпрэтацыю айчынным кіно прозы Васіля Быкава я згадвала ў сувязі з фільмамі «Трэцяя ракета» і «Знак бяды». Але рэжысёры звярталіся да твораў пісьменніка неаднойчы. Сваё самае значнае слова «па Быкаву» сказалі Ларыса Шапіцька ў карціне «Узыходжанне» і Сяргей Лазніца ў фільме «У тумане» (паводле аднайменнай аповесці). І гэтае слова — пра магчымасці чалавека ў самыя выпрабавальныя моманты жыцця, калі ёсць «тое» альбо «іншае», а трэцяга не дадзена. У беларускім кіно творы Быкава часцей увасаблялі як драматычнае кінаапавяданне ці як лірычную кінадраму. Такім лірычна-драматычным апавяданнем стала «Альпійская балада» (1965, рэжысёр Барыс Сцяпанаў). Вайна там адчувалася як нейкі трагічны фон, ён нібыта знутры высвятляўся пачуццямі герояў. Менавіта гэта і было галоўным — прыгажосць і шчырасць адносін паміж рознымі людзьмі, якіх сутыкнула вайна. Карціна гучала своеасаблівай одай прыгажосці ўзнёслым пачуццям і самому чалавеку.

СЮЖЭТ СЁМЫ: ЭКЗІСТЭНЦЫЯЛЬНА-МЕТАФІЗІЧНЫ

У гісторыі беларускага ваеннага кіно ёсць фільм, які выклікаў масавую адназначна-адмоўную рэакцыю — «Усходні калідор» (1966, рэжысёр Валянцін Вінаградаў). З цягам часу ён, як цудоўная фрэска з-пад пылу, заззяў жыватворнымі фарбамі. Праз некалькі дзесяцігоддзяў стала відавочна, што ў фільме, якому прыпісвалі «антымастацкасць», «бессэнсоўнасць», «фармалізм», — нязвыклы сюжэт і не зусім зразумелая на


«Я родам з дзяцінства».
Рэжысёр Віктар Тураў. 1966.

той час кінамова. Гэта была першая карціна, дзе адносіны людзей паўставалі праз экзістэнцыяльную прызму. Быццам пад промнямі рэнтгена скрозь неспакойнае жыццё выяўлялася чорнае і белае, мяняючы месцамі людзей: са здрадніка на свайго і наадварот. Аскеза ваеннага жыцця, чорна-белы колер яго сутнаснага напаўнення справакалі такое ж візуальнае рашэнне, дзе чорна-белая светланосная графічнасць выяўляла відавочны і ў той жа час не заўсёды зразумелы антаганізм пазіцый, поглядаў, учынкаў. Так здараецца ў жыцці, тым больш ваенным, калі супрацьлеглае звязана ў адзіны трагічны вузел.

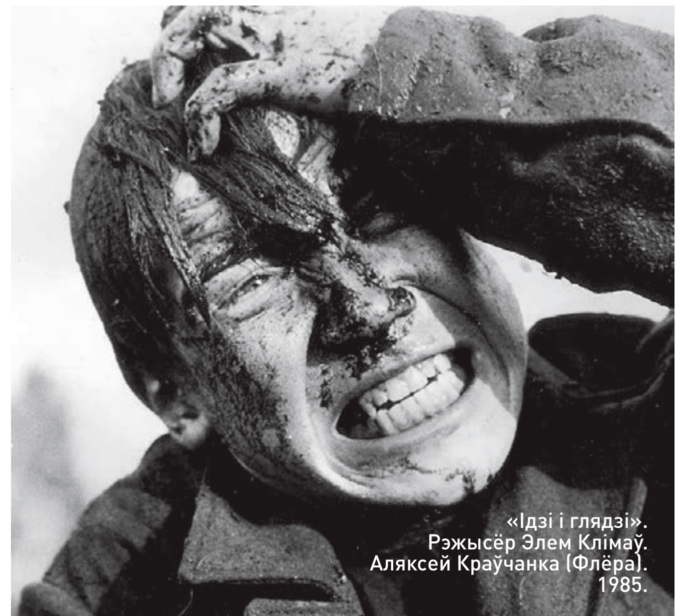
СЮЖЭТ ВОСЬМЫ: ЭПІЧНА-РАМАННЫ

На пачатку 1970-х на змену свабоднай лірычнасці і ўзнёслай рамантыцы фільмаў прыходзяць іншыя сэнсы і мэты. Размераным рытмам жыцця, у якім усё больш дэкламацыйнасці і менш рэальнай праўды, сталі адпавядаць іншыя сюжэты і стылі ў мастацтве. У ваенным кіно на змену герою прыходзіла маса, дыялагічным эфектам — маналагічная аднатоннасць, сціслай фабуле — раманныя формы, а спавядальнасці і аўтарскай адкрытасці — эпічнасць. Нягледзячы на разнастайнасць сюжэтаў, дзеянняў, рэжысёрскіх імёнаў, амаль усе фільмы гэтага дзесяцігоддзя падобныя менавіта стылёвай формай і аўтарскім пасылам: паказаць як мага больш дзеяння, маштабнасці ваеннай барацьбы і як мага менш сапраўдных пачуццяў і па-чалавечаму індывідуальных характараў. «Сыны ідуць у бой» (1970) і «Час яе сыноў» (1976, рэжысёр фільмаў Віктар Тураў), «Полымя» (1974) і «Чорная бяроза» (1977, рэжысёр фільмаў Віталь Чацверыкоў), «Доўгія вёрсты вайны» (1976, рэжысёр Аляксандр Карпаў), «Час выбраў нас» (1978, рэжысёр Міхаіл Пташук) уражвалі агульнымі панарамамі і піратэхнічнымі эфектамі. Гэта быў перыяд агромністых пано і агульных разважанняў, калі дзеянне засланяла чалавека, а за вялікім было не да «малога». Гэтыя фільмы не сказалі праўду пра чалавека на вайне, але сталі люстэркам свайго часу.

СЮЖЭТ ДЗЯВЯТЫ: СПАВЯДАЛЬНА-ПАЭТЫЧНЫ

Фільм «Вянок санетаў» (1976, рэжысёр Валерый Рубінчык) быў падобны да нечаканай выспы, дзе сярод выбухаў і пякельнай цемры вайны ішло сваё жыццё, дзе хапала і прыгод, і ваенных дзеянняў, і падарожжаў у небяспеку. Але за ўсім гэтым галоўным успрымалася іншае — паэтычнае адчуванне

«Вянок санетаў».
Рэжысёр Валерый Рубінчык. 1976.


«Ідзі і глядзі».
Рэжысёр Элем Клімаў.
Аляксей Краўчанка (Флёра).
1985.

наваколля, дзе ёсць месца пачуццям, здзіўленням і захапленням. Паэтычная форма санета выяўляла індывідуалізаванае стаўленне да ўсяго, што называецца «рэальнасць», нават калі ў ёй больш смяротнага і трагічнага, чым радаснага і спакойнага. «Вянок санетаў» аказаўся стужкай, у якой тэма вайны абсалютна пазбаўлена патэтыкі і эфекту ўрачыстага аратарства. Паэтычная рытміка дазваляла зрабіць гледача ўдзельнікам як быццам камернага дзеяння. Гэта быў першы стылёва вытанчаны, сэнсава і выяўленча па-сапраўднаму прыгожы фільм, дзе галоўнай аказвалася ідэя не вайны, а жыцця.

СЮЖЭТ ДЗЯСЯТЫ: ПРЫТЧАВА-ТРАГІЧНЫ

Новым пунктам адліку ў адлюстраванні тэмы вайны зрабілася карціна «Ідзі і глядзі» (1985, рэжысёр Элем Клімаў). «Хатынская аповесць» Алеся Адамовіча, пакладзеная ў аснову сцэнарыя, раскрыла іншую ступень аўтарскага выяўлення катэгорыі «праўда». Дакументальная падрабязнасць, на новым узроўні асэнсаваныя гістарычныя факты пра трагедыю спаленых вёсак дазволілі іначай раскрыць не толькі праўду вайны, але і праўду таго, як трагічныя абставіны ўплываюць на самога чалавека. У фільме ўзнікаў нечаканы маральны імператыў: хлопец-падлетак Флёра, які прайшоў праз жудасць знішчэння ўсяго, што было яму блізка і дорага, і адразу пасталеў так, што на маладым твары ўзніклі маршчыны, не паддаўся спакусе нянавісці, не ператварыўся ў таго, для каго забойства робіцца адзіным сродкам помсты, нават апраўданай і праведнай. Аўтары фільма паказалі вайну як пекла, са смяротнага агню якога няма выйсця. Гэта было абсалютна новым — праз метафізічны вобраз татальнага знішчэння выяўлялася прытчавая вышыня біблейскага Апакаліпсіса.

Кіназнаўцы лічылі, што Элем Клімаў быццам «закрыў» тэму вайны на бліжэйшыя гадоў пятнаццаць. Амаль праз год выйшаў тэлевізійны фільм «Сведка» (1986, рэжысёр Валерый Рыбараў). Ён таксама вызначыў дакументальна-трагічны стыль у паказе вайны. У фільме Рыбарава вайны як такой няма. Гэта час пасляваенны. Вайна жудасным рэхам адгукаецца ў лёсе маладога хлапчука Кольκі Лецечкі — выхаванца інтэрната для падлеткаў, некалькімі гадамі раней — ахвяры «кіндэрхайма», дзе немцы праводзілі вопыты над дзецьмі. Гэта ва ўспамінах Лецечкі паўстаюць амаль дакументальныя кадры, якія і ёсць узрушэнне і прысуд вайне: босае, раздзетае, цудам ацалелае дзіця «грэецца» на магілкавым папялішчы пасля толькі што праведзенай «акцыі» — масавага расстрэлу людзей, скінутых у агульную яму і падпаленых. Гэты кадр — як дакладны дакумент часу. Дакументальны стыль — неабходны код для пацвярджэння той самай сапраўднасці, на якую павінна адрэагаваць наша свядомасць і ад якой павінна назаўсёды жывой застацца наша памяць. Стылістыка хронікі — у кадрах суда над карнікамі. Прысудам вайне можа быць і фінал фільма: Коля Лецечка, малады чалавек, у якога толькі-толькі пачалося жыццё і ўзнікла каханне, памірае ад ран, нанесеных вайною.

СЮЖЭТ АДЗІНАЦЦАТЫ: ДРАМАТЫЧНА-ТРЫЛЕРАВЫ

Карціна «У жніўні 44-га» (2001, рэжысёр Міхаіл Пташук) стала першай у беларускім кіно, дзе тэма вайны раскрывалася ў напружаным драматычна-трылеравым жанры. Пачатак новага стагоддзя ў айчынным кіно быў пазначаны пошукам абсалютна новай формы і ў чымсьці новага зместу. Літаратурная аснова сцэнарыя — раман Уладзіміра Багамолава — задала карціне лаканічны стыль, выразны рытм, амаль пратакольную паслядоўнасць і канкрэтнасць. Педантычна выверaная структурнасць не пазбавіла твор шматпланавага дзеяння, драматургічна тонкай нюансіроўкі характараў і дзеяння. Галоўная фабульная лінія — прыгодніцка-дэтэктыўны пошук шпіёнаў. Тэма «лясных братоў» напрыканцы вайны менавіта ў такім сюжэце ўспрымалася новай. Фільм Пташука вызначыў паварот тэматычнага кіно да жанравага, гераічнай драмы да відовішчнага трылера. Гэта быў знак пераходу кіно ад ідэалагічна абумоўленых міфалогій да камерцыйна безумоўнага саспенса, ад распрацоўкі псіхалагічнай матываванасці вобразаў да адлюстравання іх функцыянальнай неабходнасці.

СЮЖЭТ ДВАНАЦЦАТЫ: МЕЛАДРАМАТЫЧНА-КАМЕРНЫ

Такі паварот вызначаўся хутчэй за ўсё глядацка-фінансавымі асаблівасцямі новага часу. Фільм «Яшчэ пра вайну» (2004, рэжысёр Пётр Крывастаненка) — жанравы гібрыд эсэ і замалёўкі — не столькі пра бітвы і змаганне, колькі пра пачуцці мужчыны і жанчыны, пра няпростыя адносіны падчас ваенных будняў. Гераіка і масавы гераізм саступілі месца меладраме ва ўмовах вельмі камернай сітуацыі. Там ёсць месца імпрэсіяністычным эцюдам, гарэзлівай весялосці, юнацкай бесклапотнасці. На вайне — як на вайне, а жыццё і там не спыняецца. Як не будзе спыняцца кінастужка, на якой час захоўвае сваё разуменне і новае асэнсаванне тэмы вайны. ■

МІХАСЬ ЦЫБУЛЬСКІ

Віцебскі кентаўр

Сяргей Кухто — адзінокі сярод людзей

На жаль, жыццё і творчы лёс Сяргея Кухто змяшчаюцца ў некалькіх радках біяграфіі: нарадзіўся ў 1959 годзе ў Віцебску, скончыў Мінскую мастацкую вучэльню імя Глебава. З сярэдзіны 1990-х гадоў шмат працаваў, але ў выставах удзельнічаў не часта. А ў лістападзе 1999-га Сяргея Кухто не стала...

Першая персанальная выстава мастака адбылася толькі праз год пасля яго смерці і была сабрана з твораў, што ў той час ужо знаходзіліся ў прыватных калекцыях. На ёй было каля 30 жывапісных палотнаў, большасць з якіх віцебскія гледачы ўбачылі ўпершыню. У цэнтры мемарыяльнай экспазіцыі на мальберце стаяў апошні незавершаны твор (пазней кампазіцыя атрымала назву «З Блокам»), які Сяргей Кухто планаваў паказаць на чарговай рэспубліканскай выставе ў Мінску.

Успамінаючы дзяцінства і вытокі свайго шляху ў мастацтва, Кухто пісаў: «Памятаю, як мы з маці стаялі каля вакна, і яна мне намалявала жарабё, настолькі добра, што мне здалося, вось-вось яно заскача на сваіх доўгіх нагах. Я быў захоплены». Пазней, ужо падчас вучобы ў школе, ён вельмі любіў вандраваць. Закідваў партфель у снег і ішоў гуляць па старым горадзе і віцебскіх ярах. Марыў стаць мастаком. Да пятнаццаці гадоў назбіралася тоўстая тэчка з уласнымі малюнкамі, большасць якіх складалі накіды і замалёўкі коней.

Потым была Мінская мастацкая вучэльня імя Глебава. Сярод настаўнікаў Кухто часта ўзгадваў Кіма Шастоўскага, які асабліва паўплываў на яго.

Падчас вучобы Сяргей шмат часу праводзіў у бібліятэцы, за чытаннем кніг па мастацтве. Аналізаваў тэхніку і тэхналогію жывапісу, асаблівасці творчай манеры асобных мастакоў, эксперыментаваў з асновай, грунтамі, фарбамі. Вывучаў і капіраваў творы славутых заходнееўрапейскіх мастакоў — Жэрыко, Рубенса, Энгра. Зацікавіўся міфалогіяй. У дзевятнаццаць гадоў малады мастак склаў сур'ёзны план самаадукацыі, здаецца, ён дакладна ведаў, чаго хоча дамагчыся ў жыцці. А марыў Сяргей пра дасканаласць, пры гэтым, як сапраўдны творца, здаецца, зусім не верыў у магчымасць яе дасягнення.

Потым была служба ў войску на Далёкім Усходзе, дзе займацца любімай справай не было ніякай магчымасці. Захапляўся чытаннем твораў сусветнай класікі, у тым ліку беларускай, зрэдку маляваў, дасылаючы працы дадому. «Вярнуся — буду працаваць дзе заўгодна, толькі б мець магчымасць гадзін пяць пісаць, — адзначаў Сяргей у лістах да каханай. — Я вельмі баюся, што не змагу зрабіць хоць бы маленькую, але сур'ёзную карцінку ў сваім жыцці...»

Напрыканцы 1970-х Сяргей Кухто напіша: «Хачу намаляваць кентаўра са сваім тварам і целам...» Гэта быў пачатак стварэння ўласнай міфалогіі. Вобраз кентаўра, які складаўся на працягу многіх стагоддзяў, мастак нібы прымяраў на сябе, адчуваў блізкасць і падабенства з гэтым персанажам, якога Хорхэ Луіс Борхес у сваёй «Кнізе выдуманых істотаў» назваў «самым гарманічным стварэннем фантастычнай заалогіі». Пазней кентаўр на палотнах мастака будзе паўставаць то ганарлівым Напалеонам, то іранічным Арлекінам, то прасталюдзінам Палканам.

Возера. Алей. 1996.

Хірон са спартанкамі. Алей. 1993.

Безумоўна, Сяргей Кухто быў не першы, хто ўбачыў у моцных, цягавітых кентаўрах магчымасць увасаблення не столькі схільнасці да гвалту, колькі мудрасці, разважлівасці, еднасці з прыродай і адметнай жыццёвай філасофіі. Мастакі і скульптары розных краін звярталіся да вобразаў гэтых дзікіх і неўтаймаваных варвараў, падуладных цялесным пачуццям, да сцэн кентаўрамахіі.

Здаецца, у асобе міфічнай істоты Сяргея Кухто асабліва прыцягваў канфлікт, закладзены ў самой сутнасці кентаўра:

З Блокам. Алей. 1999.

злучэнне мужчынскай салярнай сілы (вобраз каня) і высокага духа чалавека. Разам з тым у віцебскага мастака кентаўры не падобныя ні да класічных выяў, ні да аналагічных персанажаў большасці сучасных творцаў. Сяргей Кухто падкрэслена індывідуальны, у яго палотнах няма ні дзікай пачуццёвасці, ні паказной дэманстрацыі атлетычнай маскулатуры, ні шалёнага эратызму, ні папулярнай для постмадэрнісцкай эпохі стылістыцы «фэнтэзі», у межах якой адбывалася ідэалізацыя і містыфікацыя сучаснага вобраза кентаўра.

Сваімі раннімі творамі Сяргей Кухто быў незадаволены, яму здавалася, што ў іх не хапала адчування матэрыяльнасці, майстэрства. У адным з лістоў 1981 года ён піша: «…На душы маёй нейкая завеса, якая прытупляе маю пачуццёвасць…» Ад гэтага перыяду творчасці амаль нічога не засталося, толькі некалькі фотаздымкаў. Зрывы ў 1980-я гады для мастака нярэдкія: «Я цяпер перажываю цяжкі час, сур'ёзна перастаю верыць у тое, што займаюся патрэбнай справай, перастаю верыць у сябе… Як рэалізатар я пасрэдны…» Разам з тым Сяргея не пакідае адчуванне, што яму проста патрэбна ўдача.

Пераважная большасць вядомых нам жывапісных кампазіцый створана Кухто ў перыяд 1992—1999 гадоў. Некаторыя з сюжэтаў яго палотнаў і замалёвак паўтараюцца, але інтэрпрэ-

Апошні лёд. Алей. 1991.

Нэс і Дэяніра. Алей. 1992.

туюцца інакш. Сяргей Кухто не пісаў дакладных копій сваіх карцін, не тыражаваў удала знойдзеныя сюжэты. Але тэмы і вобразы, якія яго асабліва хвалявалі, нярэдка ператвараў у цэлыя серыі.

У вялікай кагорце кентаўраў выбар Сяргея Кухто ў першую чаргу прыпаў на Хірона — самага з іх мудрага і высакароднага, адметнага сваёй дабрынёй, цудоўна адукаванага ў розных галінах. Але ўвагу мастака прыцягнулі зусім не драматычныя абставіны лёсу Хірона (паранены, але бессмяротны кентаўр вандраваў па свеце без надзеі на збаўленне!). Мастак звяртаецца да вобраза Ахіла, якога кентаўр навучаў атлетыцы, гульні на кіфары і спевам, паказвае Хірона разам з юнымі і спрытнымі спартанкамі, вядомымі сваёй прыгажосцю па ўсёй Грэцыі, пасылае яго ў краіну гіпербарэяў (куды час ад часу накіроўваўся і сам Апалон!), дзе жыве адораны народ, паўсядзённае жыццё якога суправаджаецца песнямі, танцамі, музыкай і вечнай радасцю, народ, якому невядомы разлады і хваробы, дзе смерць прыходзіць толькі ад перасычэння жыццём...

Блізкую да класічнай трактоўку міфалагічных сюжэтаў можна ўбачыць у такіх творах Кухто, як «Нэс і Дэяніра» (1992), «Развітальны танец німфы перад старым сацірам (Бабіна лета)» (1996), «Нерэй з дочкамі» (1998).

Міфалагічная гісторыя, у якой кентаўр Нэс, што перавозіў праз раку Эвен нявесту Геракла Дэяніру, хапае яе і кідаецца наўцёк, добра вядомая. Але ў міфе, які дайшоў да нас дзякуючы трагедыі Сафокла, не паведамляецца, што сталася прычынай таго ўчынку Нэса: ці то жаданне адпомсціць Гераклу за прычыненае яго племені зло, ці то сапраўдны моцны запал да гэтай жанчыны. Так ці інакш, гісторыя заканчваецца трагічна — Геракл пранізвае грудзі кентаўра дзідай. Але ў Сяргея Кухто гісторыя Нэса паўстае ў іншым ракурсе, чым яна вядома нам па творах мастакоў папярэдніх эпох — Гвідо Рэні, Пітэра Пауля Рубенса, Барталамэуса Шпрангера, Арнольда Бёкліна. У віцебскага мастака няма такога папулярнага ў класікаў драматычнага напружання ў развіцці сюжэта, хоць персанажы і развернуты адзін да аднаго. Аголеная Дэяніра з адвернутым ад гледача тварам і распушчанымі валасамі спакойна сядзіць на спіне прысеўшага каля дрэва кентаўра на фоне вячэрняга неба, асветленага апошнімі праменямі сонца.

Блізасць да традыцыйнага міфалагічнага кантэксту вылучае і кампазіцыю «Нерэй з дочкамі» (1998). Адзін з найбольш шанаваных у старажытнагрэчаскай міфалогіі багоў воднай стыхіі, Нерэй і на палатне Кухто паўстае магутным, мудрым і добрым старцам рахманага нораву, які пяшчотна калыша на руках дачку. За спінай Нерэя ў вадзе плёскаюцца яшчэ некалькі яго прыгожых дачок — нерэід ці марскіх німф. Нерэіды і Нерэй паказаны на фоне рачулкі, у якой адлюстроўваюцца вяршаліны дрэў.

Створаны Сяргеем Кухто міфалагічны свет быў ужо далёка не антычным. Міфы напоўніліся новымі сэнсамі. Аднак, нягледзячы на вольную інтэрпрэтацыю, вобразы Кухто не пазбаўлены сакральнасці. Творца імкнуўся максімальна глыбока спасцігнуць свайго героя і паўсюль шукаў яго. Уважліва ўчытваўся ў радкі рамана «Кентаўр» Джона Апдайка, дзе мінулае і сучаснае загадкава пераплецены.

Ужо ў кампазіцыі «Кентаўр», а пазней у «Арлекіне з драўляным мячом» і «У канцы зімы» мастак паказвае кентаўра апранутым як Арлекін. Адзенне гэтага персанажа камедыі дель артэ, аздобленае ўзорам у форме ромбаў, стала ў мастацтве сімвалам адпаведнага настрою. Спалучэнне касцюма Арлекіна з трохвуголкай ці двухрогім капелюшом (бікорнам), што былі папулярнымі галаўнымі ўборамі ў афіцэраў еўрапейскага, рускага і нават амерыканскага войска з канца XVIII стагоддзя, выразна падкрэслівае асаблівы настрой героя, да адлюстравання якога ў сваіх жывапісных творах некалі набліжаліся Поль Сезан і Пабла Пікаса. У некаторых кентаўраў Кухто двухвуголка апранута кутом наперад — нібы падкрэсліваючы, што яе ўладальнік — чын імператарскай світы.

Сяргей Кухто перасяліў свайго кентаўра з гор і лясных гушчароў грэчаскай Фесаліі на віцебскую зямлю, на ўзгоркі, паміж якімі нясуць свае воды Віцьба, Дзвіна і Лучоса. Невыпадкова ў яго з'яўляецца і роднасны кентаўру выразна славянскі тып — Палкан. Спачатку мастак паказвае яго ў трохвуголцы і нават швэдры, а потым — у зімовым кажуху, шапцы-вушанцы. У гэтых палотнах Палкан то задумліва ўглядаецца ў далячынь, то палюе, адпачывае, слухае птушак... У яго постаці адчуваецца стрыманасць, што падкрэсліваецца і асяроддзем: глыбокі снег, у які пагружаны магутныя капыты кентаўра, замаруджвае хаду.

Пераправа. Алей. 1994—1997.

Цудоўная правінцыялка. Алей. 1994—1995.

Кентаўр Сяргея Кухто — вандроўнік, перад ім раскрываюцца неабсяжныя прасторы. У некалькіх творах на другім плане паказаны ратуша і фрагменты забудовы Віцебска.

У творах мастака часта з'яўляўся вобраз пераправы — як сімвал пераадолення перашкод, пераходу праз раку жыцця. Ці не найбольш выразная з іх «Пераправа», у якой верхні абрэз кампазіцыі праходзіць літаральна па лініі лба кентаўра, падкрэсліваючы яго магутны рух на гледача па заснежаным лёдзе ракі. На яго спіне нібы трывалая апора і надзея на выратаванне — тоўстая бярозавая жардзіна, якую кентаўр трымае раскінутымі ў розныя бакі рукамі.

Адзінота кентаўра відавочная, але нярэдка побач з ім з'яўляецца сяброўка-спадарожніца. У большасці такіх кампазіцый прачытваецца паэтычны настрой, які перадаецца ці праз галінкі вярбы з пухнатымі суквеццямі, што ляжаць на каленях у дзяўчыны («Апошні лёд»), ці праз пяшчотную захутанасць постаці ў плед («Крыгаход», «Люты», «Каля ракі вясной»), ці праз букецік бэзу і святочную кашулю, што падкрэслівае паўфігуру кентаўра («Цудоўная правінцыялка»), ці праз вытанчанасць позы самой спадарожніцы, якая спакойна сядзіць на кентаўравай спіне, паставіўшы аголеныя ступні ног на магутнае, пакрытае поўсцю капыта («Прывал (з аголенай)»). Кульмінацыяй падобных паэтычных інтанацый можна лічыць палатно «Вясёлка» (1997), дзе «дыялог» паміж двума персанажамі прадстаўлены праз дынамічныя і адначасова вытанчаныя позы як кентаўра, так і дзяўчыны каля яго.

І канешне ж, прыгаданая ўжо кампазіцыя «З Блокам» (1999) — сапраўдная эпітафія, дзе вобразны настрой карціны ствярае кожны элемент: і падняты каўнер паліто, і погляд кентаўра (аўтапартрэт Кухто), скіраваны некуды ў далячынь, і правая рука, што ўпэўнена пакладзена ў кішэнь, і вобраз маленькай дзяўчынкі на яго спіне (партрэт дачкі), якая прыціскае да грудзей букецік аранжава-жоўтых кляновых лістоў.

Ёсць у Сяргея Кухто яшчэ некалькі кампазіцый, у якіх жаночыя вобразы атрымліваюць іншую трактоўку. У такіх палотнах, як «Возера» і «Возера Лосвіда», аголеныя і паўаголеныя выявы жанчын, увасобленыя побач з выявамі коней, адбіваюцца ў нерухомым люстэрку паверхні вады. Тэма мацярынства падаецца тут праз вобразы дзяўчыны-падлетка і маленькага кентаўра, што схаваўся за маці.

У кожнай працы мастак адштурхоўваўся ад натуры, шукаў патрэбны прататып. Увесь светлавы дзень ён звычайна працаваў у майстэрні, нярэдка не адчыняючы дзверы сябрам і блізкім, што прыходзілі да яго. Твораў, напісаных у летнюю пару, няшмат. Нярэдка ён спыняўся і адварочваў працу да сцяны, чакаючы патрэбнага надвор'я ці пары года.

Адметная рыса кампазіцый Сяргея Кухто — карпатлівая праца над асобнымі элементамі карціны. Матэрыяльнасць у яго палотнах даведзена да ілюзіянізму, візуальныя ўражанні ад якога часам не ў стане перадаць нават фотаздымак. Гэтаму садзейнічала і якасная падрыхтоўка асновы, палатна, на якім звычайна выконваліся жывапісныя кампазіцыі. Ёсць у мастака і творы, напісаныя на кавалках тэксталіту з медным пакрыццём. Усе элементы сваіх карцін — рэчы, тканіны, кажухі, шапкі, швэдры, ракавінкі, люстэрка, клетку для птушкі, кветкі — мастак звычайна маляваў з натуры. Перад тым як напісаць пейзажны матыў, спускаўся да ракі ці ў яр і назіраў, запамінаючы каларыстычныя суадносіны снега, неба, дрэў, каб потым вярнуцца ў майстэрню і працаваць там па памяці. Мастак быў крытычным у дачыненні зробленага. На шматлікіх рабочых паперках допісы — «зрабіць стрыманей, больш вытанчана, прадметна, больш матэрыяльна...» Ён зноў і зноў вяртаўся да сваіх палотнаў — змяняў, папраўляў, дапісваў.

Асаблівасць большасці кампазіцый Сяргея Кухто — ракурс погляду на кентаўра: заўжды крыху знізу — тым самым падкрэсліваўся яго ганарлівы характар, велічнасць постаці. Кентаўры не вылучаліся знешняй прыгажосцю, магчыма, таму ў Кухто мы не бачым іх твараў... Вызначыць адзіную сюжэтную лінію кожнага твора немагчыма, даволі часта гэта — частка аўтарскай міфалогіі. Кухто быў яскравым прадстаўніком постмадэрнізму з яго спецыфічнай з'явай — неаміфалагізмам. Кампазіцыі мастака пабудаваны паводле аўтарскіх міфалагічных мадэлей, з трансфармацыямі прасторы і часу.

Адна з наведвальніц выставы Кухто ў Полацку напісала ў кнізе водгукаў: «Вельмі няпроста быць кентаўрам, калі вакол цябе адны людзі». Сяргею Кухто нейкі час гэта ўсё ж удавалася... Сёння большасць твораў мастака разышлася па розных калекцыях. Немалая частка іх за межамі Беларусі — у Галандыі, ЗША, Ізраілі, Расіі, Чэхіі. У беларускіх музеях твораў Сяргея Кухто амаль няма. ■

The May issue of *Mastactva* magazine opens with the *Artefacts* rubric. The notable events that have recently taken place in the cultural field of Belarus are discussed by: **Liubow Gawryliuk** (Kanstantsin Sielikhanaw's exhibition «Logoses» at the Ў Gallery, p.3, and the Second Minsk Festival of Photography, p.12), **Piotra Vasilewski** («Shliakh» exhibition in memory of Arlen Kashkurevich at the National Art Museum, p.4), **Alena Ivaniushanka** (Siargei Kazlow's *The Snow Flower* at the Magiliow Regional Puppet Theatre, p.8), **Alena Malchewskaya** («einLeben / custom» of the NiMú Theatre at the Republican Theatre of Belarusian Drama, p.9), **Larysa Mikhnievich** (exhibition of the sculptor Uladzimir Zhanaw *From Me…* at the Museum of Contemporary Visual Arts, p.10), **Pavel Vainitski** (group exhibition *Artificial Light. Klara and Rosa* at the Museum of Contemporary Visual Arts, p.14), **Igar Awdzieyew** (project *Belarusian Multipanorama. 40 Years on the Screen* at the Museum of Belarusian Film History, p.16).

The *Dramatis Personae* rubric introduces the composer Aleg Khadoska (***Adherent of Classical and Postmodernist Music***, p.18; interviewed by **Tattsiana Mushynskaya**).

The following materials are published under the *Discourse* rubric.

Nadzieya Usava talks about the exhibition «Ten Centuries of Belarusian Art» — a major project organized by the National Art Museum together with Belgazprambank and Gazpram Transgaz Belarus and with the support of the Ministry of Culture (***The Concept of the Epoch in the Museum Rooms***, p.22). The author focuses on the conception of the exhibition, the problems of forming the collection and selecting the works of art. The illustrations of the most valuable exhibits are provided with detailed text commentaries.

The 9th International Youth Theatre Forum «M.art.contact», which was held in Magiliow, is the subject matter of **Liudmila Gramyka's** analytical article (***Better and Worse***, p.28).

Natallia Ganul discusses the drawbacks and merits of the production of Rigoletto at the National Opera and Ballet Theatre (***More Verdi! Again Verdi! All Verdi! Verdi Everywhere!***, p.32). And **Tattsiana Teadarovich** offers an interview with Neeme Kuningas, the Estonian director of the production, who shared his thoughts on his own interpretation of the music score (***Opera Is an Art of Interpretations…***, p.33).

Sviatlana Bierastsien analyzes the works of the Belarusian composers belonging to different generations, which are dedicated to the Great Patriotic War (***Polyphony of Memory***, p.36).

Liudmila Sayankova looks at the interpretation of the war theme in the national cinema and systematizes the main types of plot on whose bases films were made at the Belarusfilm Studio (***Drama, Parable, Confession…***, p.40).

Mikhas Tsybulski talks about the life and creative work of the artist Siargei Kukhto, whose first solo exhibition took place only after his premature death (***The Centaur of Vitsiebsk***, p.44). Compositions of this brilliant representative of postmodernism are created according to the author's mythological patterns, with special transformations of space and time. The material is published under the *Cultural Layer* rubric.

The issue is concluded with the rubric *Generation NEXT*. **Natallia Garachaya** introduces to us the project «Angulum ligno» of the young artist Alena Gaiduk, who researches into the subject of femininity (p.48).

Алена Гайдук

НАТАЛЛЯ ГАРАЧАЯ

У сакавіку 2014 года ў галерэі сучаснага мастацтва «Ў» адбыўся праект «Angulum ligno». Аднайменная інсталяцыя была створана мастачкай Аленай Гайдук у рамках праграмы галерэі па падтрымцы маладых аўтараў «START». Той жа праект крыху пазней экспанаваўся на выставе «Анатомія» ў Віцебскім арт-цэнтры Марка Шагала.

Алена Гайдук нарадзілася ў 1992 годзе. У 2013 скончыла Мінскі мастацкі каледж імя Глебава. Жыве і працуе ў Мінску.

Маладая дзяўчына (сама мастачка Алена Гайдук) спрытнымі пальцамі пляце доўгія курчавыя валасы, стоячы ў цемры пад дрэвам. Каса заплятаецца і расплятаецца. Далоні хаваюцца ў кудзерах, бяруць пасмы і складаюць арнамент валасоў. А пасля, калі хуткія далоні даходзяць да самых кончыкаў, гэтак жа бестурботна пачынаюць рухацца ў адваротны бок, расплятаюць, вызваляюць. Вецер падхоплівае валасы, і яны павольна гайдаюцца ў паветры ды зіхацяць у цемры пад ліхтаром.

Відэа пад назвай «Angulum ligno» з'яўляецца, па сутнасці, квінтэсэнцыяй усяго праекта мастачкі. Яно пастаўлена ў рэжым паўтору, і ў які б момант ні падключыўся вонкавы глядач, ён становіцца назіральнікам бясконцага працэсу стварэння і разбурэння. Цыклічнасць і бясконцасць відэа-вобраза, расплятанне і заплятанне касы сталася спосабам адлюстравання штодзённасці простых інтымных рытуалаў, жаноцкасці і прыроднасці. Сезоннасць лесу — а назва працы перакладаецца менавіта як «лес у куце» — сінхронная цыклічнасці жыццёвых перыядаў, будзённасці, бы параўнанне прыроднага і жаноцкага пачаткаў. Фактар жаноцкасці відавочны — Алена Гайдук карыстаецца выключна дадзенымі ёй уласнымі спосабамі маўлення: вытанчаны падыход з падкрэсленай эстэтычнасцю — жаноцкае; выкарыстанне сябе як аб'екта мастацтва, на які неабходна глядзець, у які трэба ўглядацца і якім любавацца, — жаноцкае; спрошчанасць формаў з безліччу дэталяў — жаноцкае; уласныя перажыванні і пачуцці як галоўная тэма твора — жаноцкае. Падкрэсленасць гэтых складнікаў, вытрыманасць іх — смелы крок для сучаснай мастачкі, якая ўвесь час знаходзіцца ў стане вымушанай барацьбы за свядомыя свабоды сярод гендарнай перавагі мужчынскага свету. Алена падкрэслівае іх, робіць на тым акцэнт. І… перамагае. Мультыплікацыя асобы аўтаркі, утварэнне сімвала, блізкага кожнаму, ажыццяўляецца кожны раз, калі глядач з'яўляецца ў адлюстраванні глянцавай паверхні экрана, дзе экспануецца відэа, незалежна ад таго, хто перад экранам — мужчына альбо жанчына.

«Angulum ligno» — псеўданавуковая, быццам старажытная назва. Аднак гэтая гульня словаў, гульня сэнсаў — не што іншае, як спосаб звярнуць увагу на з'явы, якія ніколі не стануць тэмамі навуковых даследаванняў ці сур'ёзнай доктарскай працы. Выключна персанальныя ўяўленні, асабісты досвед, адценні самых прыватных пачуццяў — галоўныя героі «Angulum ligno». «Лес у куце» — прастора ўласнай свабоды, дзе асабістае квітнее без неабходнасці быць дагледжаным, праполатым, падстрыжаным, як у гарадскім парку. Лес разрастаецца паводле ўласных законаў і не трывае штучнага ўмяшання. Гарадскія сады і гаі губляюць таемнасць і цнатлівасць, але лес застаецца драпежным, неўпарадкаваным, выключна інтымным. Прастора ўласнага лесу — гэта тэрыторыя персанальнай свабоды, такая неабходная для фарміравання любой свядомай асобы.

Пакаленне Алены Гайдук (народжаныя ў 1990-х) сцерла з памяці шэраг стэрэатыпаў, уласцівых больш сталым, і выявіла прастору, дзе пануюць новыя, нявывучаныя, яшчэ няўхваленыя каштоўнасці. На гэтай цікаўнасці да новых сэнсаў і спалучэнняў грае сучаснае маладое мастацтва, адна з галоўных роляў якога — называць і выкрываць, даваць імёны. Каса заплятаецца — досвед і атрыманыя веды зрошчваюцца ў сістэму, пераплятаюцца з уласнымі, ужо спажытымі перажываннямі. Каса расплятаецца — каштоўнасці зноў ставяцца пад пытанне, праходзяць праверку, перамешваюцца і блытаюцца, каб распачаць новы віток асэнсавання і пераўтварэння. Назіраць гэты працэс, як і перажываць яго, можна бясконца. ■

Алена Гайдук. Angulum lingo. Відэа. 2014.

мастацтва

ІНДЭКС 74958.

РОЗНІЧНЫ КОШТ — ПА ДАМОЎЛЕНАСЦІ.

ISSN 0208-2551

На другім Міжнародным свяце-фэсце «Лялькі над Нёманам», якое адбылося ў Гродне, Гран-пры атрымаў спектакль Беластоцкага тэатра лялек (Польшча) «Мантэкі і Капулеці» паводле трагедыі Уільяма Шэкспіра «Рамэа і Джульета». Ён моцна ўразіў не толькі гродзенскую публіку: літаральна праз два дні пастаноўку з захапленнем віталі на Міжнародным фестывалі тэатраў лялек у Мінску.

Агляд гэтых мастацкіх падзей чытайце ў адным з бліжэйшых нумароў часопіса.

На здымку: сцэна са спектакля «Мантэкі і Капулеці».

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.